This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

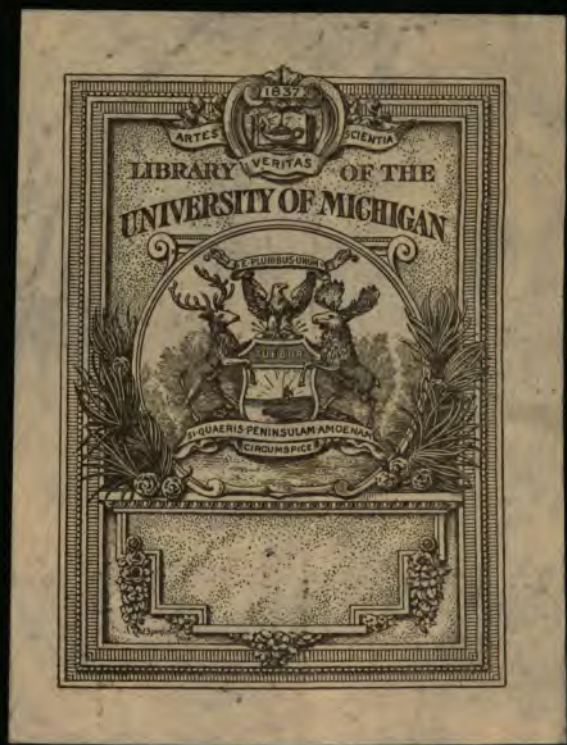
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

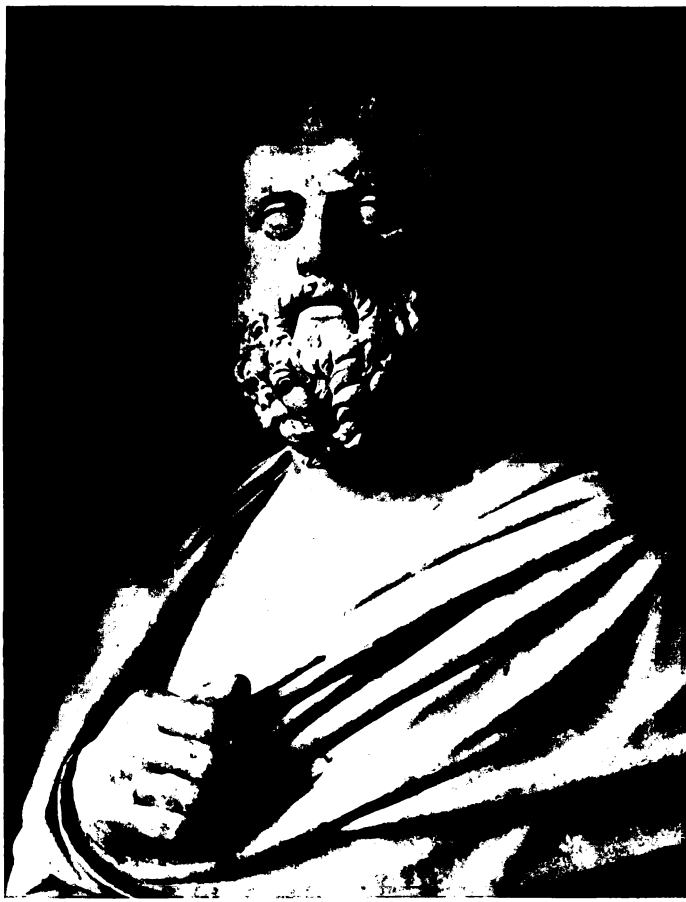
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,362,205

üller.
Ästhetischer
Kommentar.


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Ästhetischer Kommentar

zu den

Tragödien des Sophokles

von

Dr. Adolf Müller,
Professor an der Gelehrtenschule zu Kiel.

Mit einem Lichtdruckbild.

Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1904.

Vorwort.

Der grammatischen Methode, welche im abgelaufenen Jahrhundert der klassischen Philologie wesentlich Richtung und Ziel gab, verdankt die gesamte Altertumswissenschaft kritisch gesichtete Texte. Der Ertrag dieser schwierigen, entsagungsvollen Arbeit ist nicht gering anzuschlagen, denn er bedeutet das Fundament, dessen Quadern erst einen sicheren Bau verbürgen. Trotzdem hat die mißbräuchliche Anwendung dieser Methode auf den Unterricht der höheren Schulen und ihre oft ausschließliche Alleinherrschaft unendlichen Schaden angerichtet, ja zeitweilig den Bestand des Gymnasiums in Frage gestellt. Denn so gewiß das Verständnis der antiken Schriftwerke solides grammatisches Wissen erfordert, ebenso sicher ist dieses nur die Vorstufe für das eigentliche Ziel des Unterrichts, die Einführung in den Geist des klassischen Altertums. Wie vielen lernbegierigen Jünglingen sind auf Gymnasien und Universitäten Steine statt Brot gereicht!

Für die Erreichung jenes Ziels möchte der vorliegende ästhetische Kommentar einen Beitrag liefern. Er möchte aber nicht allein der Schule dienen, sondern auch den Gebildeten unseres Volkes, denen der Trieb zu der stillen Schönheit hellenischer Dichtung noch nicht verdorrt ist. Und Sophokles wird der Tragiker bleiben, welcher den Modernen am ehesten einen Blick in die Seele des attischen Dramas gestattet, trotz aller Anstrengungen des gegenwärtig größten Meisters auf diesem Gebiet, Äschylus und Euripides dem modernen Geschmack durch glänzende Nachdichtungen und Kommentare zu gewinnen.

Ob oder wieweit es dem Verfasser gelungen ist, seinem Ziele nahe zu kommen, wird das Urteil der sachverständigen Kritik

136033

entscheiden. Jedenfalls darf er versichern, daß er sich seiner Verantwortung und der Schwierigkeit seiner Aufgabe wohl bewußt gewesen ist und sich bemüht hat, die Forderung strenger Wissenschaftlichkeit mit lesbarer Darstellung zu vereinen. Denn nur so wird die Philologie im besten Sinne populär wirken können.

Um den Leser in den Stand zu setzen, den Wert der gewonnenen Resultate selbst zu prüfen oder auch sich über Spezialfragen eingehender zu unterrichten, hat er überall die Hauptquellen seiner Darstellung, klassische wie moderne, angegeben. Was er einem Welcker, Schneidewin, v. Wilamowitz verdankt, ist in dem Buche hoffentlich sichtbar; die ganze, schier unübersehbare Literatur auf diesem Gebiete in ihrem vollen Umfange lückenlos zu beherrschen dürfte nur wenigen Sterblichen gegeben sein. Jedenfalls hofft der Verfasser, nichts Wesentliches übersehen zu haben, würde aber für jede Nachweisung dankbar sein. Denn es ist sehr wohl möglich, daß von dem, was er Neues zu bringen glaubt, manches, vielleicht vieles schon andre gesehen haben. Wie sich denn manche merkwürdige Übereinstimmung ergeben kann, wenn zwei denselben Gegenstand behandeln. So hatte der Verfasser den Passus über die Schuldfrage des Ödipus und der Antigone schon niedergeschrieben, als er die Programmschrift von H. F. Müller: Was ist tragisch? (Blankenburg a./H. 1887) las und zu seiner Überraschung fand, daß einige Stellen aus ihr bis auf dieselben Zitate aus Lessing und Freytag seiner Darstellung ähnelten. Diese nur deshalb zu streichen, um dem Verdachte des Abschreibens vorzubeugen, fühlte er sich nicht veranlaßt. Man muß es ihm schon auf sein ehrliches Wort glauben, daß er sich nirgends stillschweigend den Ertrag fremder Arbeit angeeignet hat, z. B. auch nicht in der Szenerie des Ajas, die ihm so, wie sie dargestellt ist, schon vor Jahren feststand, ehe noch der schöne Aufsatz von Robert im Hermes erschien.

Die Übersetzungen der Zitate, auch der nicht Sophokleischen, sind ausnahmslos Eigentum des Verfassers, er trägt also für sie auch die Verantwortung.

In der Schreibung der Eigennamen ist er mit bewußter Inkonsequenz verfahren. Die lateinische Form ist überall da beibehalten, wo sie wenigstens der älteren Generation in Fleisch und Blut übergegangen ist; Zwischenstufen wie Ajas — die ja auch

Welcker braucht — möge man verzeihen; sonst ist das griechische Prinzip durchgeführt. Dieses wird in der Zukunft voraussichtlich zum Siege gelangen; vorläufig widerstreben wohl noch, wenn den Verfasser die eigne Empfindung nicht täuscht, der Mehrzahl der Leser Formen wie Troia und Helene, von Sekyon ganz zu schweigen, welches bekanntlich in „der" Peloponnes der Archäologen liegt.

Schließlich hat er seinen Freunden E. Bruhn und J. v. Destinon herzlichen Dank abzustatten, jenem für manche wertvolle Nachweisung, diesem für eine sorgfältige Durchsicht des Manuskripts.

Kiel, im Februar 1904.

Adolf Müller.

Inhalt.

I. Sophokles als Mensch und Künstler . . S. 1—48

1. Der Mensch. — Sophokles ein Götterliebling. Seine Zeit. Athen im Perikleischen Zeitalter (S. 1 ff.). Sophokles' Stellung in ihm. Jugend (S. 7 f.). Sophokles als Bürger und Staatsmann. Charakter, Unabhängigkeit, Heimatliebe, Familie, Freundschaft, Liebe (S. 9 ff.). Episode auf Chios (S. 14 f.). Umgang im Freundeskreise, Daseinsfreude (S. 16 ff.). Frömmigkeit, Weltanschauung und Götterglaube, letzte Gedanken (S. 18 ff.).
2. Der Künstler. — Sophokles der Tragiker. Wesen der attischen Tragödie, Äschylus und seine Bedeutung für die Entwicklung des Dramas (S. 27 ff.). Dramenproduktion im fünften Jahrhundert (S. 30). Sophokles' Eingreifen in die Entwicklung der Tragödie, Reformen, seine Bedeutung für die Schauspielkunst (S. 30 f.). Wahl der tragischen Stoffe, Gründe für die Ablehnung des historischen Dramas (S. 32 f.), Beschränkung auf die Mythen des Epos und der bekannteren Lokalsagen; Behandlung des Stoffes, Darstellung des Menschen. Die dramatischen Einheiten, Wirkung der Maske auf die Geschlossenheit der Handlung. Merkmale der dramatischen Technik des Dichters: Orakel, tragische Ironie, Anagnorisis, Kontrasie. Verzicht auf äußere Bühnenwirkung. Innere und äußere Motivierung. Bau der Handlung (S. 33 ff.). Mangel an Erfindungsgabe, Wiederholungen und Variierungen (S. 39 f.). Sophokles' Dramen Charaktertragödien. Wie entsteht ein künstlerisches Charakterbild? Wesen der Sophokleischen Charaktere. Sophokles ein Kenner der weiblichen Natur (S. 40 ff.). Sprache, Naturphantasie, Bilder, Metaphern; Beispiele. Gesamtwirkung der Sophokleischen Tragödie und hellenischer Dichtung überhaupt (S. 43 ff.).

II. Stoff und Bau der Tragödien . . S. 49—247

1. Dramen des thebanischen Sagenkreises.

Die Ödipussage im Epos . . . . . S. 52—65
König Ödipus . . . . . „ 65—86
Antigone . . . . . „ 86—110
Ödipus auf Kolonos . . . . . „ 110—131

2. Aus dem troiſch-argiviſchen Sagenkreis.
Elektra . . . . . S. 134—167
Ajas . . . . . „ 168—193
Philoktet . . . . . „ 193—220
3. Aus der Heraklesſage.
Trachinierinnen . . . . . S. 223—247

III. Charaktere . . . . . S. 249—422
1. Ödipus, mit Exkurs über die Schuldfrage . . . . S. 251—266
2. Kreon . . . . . „ 266—277
3. Polyneikes . . . . . „ 277—280
4. Haimon . . . . . „ 280—282
5. Teireſias . . . . . „ 282—286
6. Theſeus . . . . . „ 286—290
7. Antigone, mit Exkurs über die Schuldfrage und das Weſen tragiſcher Schuld . . . . . „ 291—303
8. Jokaſte . . . . . „ 304—308
9. Ismene und Chryſothemis . . . . . „ 308—311
10. Elektra . . . . . „ 312—327
11. Chryſothemis ſ. Nr. 9 (S. 308 ff.)
12. Klytaimeſtra . . . . . „ 328—333
13. Aigiſthos . . . . . „ 333—335
14. Oreſtes . . . . . „ 335—336
15. Ajas . . . . . „ 337—351
16. Teukros . . . . . „ 351—354
17. Odyſſeus . . . . . „ 355—362
18. Menelaos und Agamemnon . . . . . „ 362—365
19. Tekmeſſa . . . . . „ 366—371
20. Athene . . . . . „ 371—373
21. Philoktet . . . . . „ 374—388
22. Neoptolemos . . . . . „ 388—392
23. Odyſſeus ſ. Nr. 17 (S. 358 ff.)
24. Deianeira . . . . . „ 393—404
25 Herakles . . . . . „ 404—412
26 Hyllos . . . . . „ 412—414
27. Diener und Volk . . . . . „ 415—422

IV. Die lyriſchen Teile und die Tragödie als Geſamtkunſtwerk . . . . . S. 423—479
1. Die Chöre. Entſtehung der Tragödie aus dem Satyrſpiel; Satyrkult und Satyrtänze in Arkadien, in Sikyon, ihre Verbindung mit dem Kult des Adraſtos und Dionyſos (S. 425 ff.). Übertragung nach

Athen. Dionysoskult in Attika. Silene und Satyrn (S. 427 ff.). Chor und Schauspieler: Wirkung der Epiphanie des Dionysos auf die Entwicklung des dramatischen Elements (S. 429 f.). Verfall des Chors durch die Ausbildung der Handlung bedingt (S. 431). Irrtum Schlegels über Wesen und Stellung des Chors; Schiller (S. 431 ff.). Der Chor bei Sophokles. Stellung des Chors zum Helden und zu den Personen der Handlung. Titel der Tragödien. Stellung des Chors zum Verlauf und zu den Phasen der Handlung (S. 433 ff.). Analyse der Chorgesänge in der Antigone und im König Ödipus mit Vergleichung beider (S. 441 ff.).

2. Die andern lyrischen Partien.

Der Schauspieler auch Sänger. Lyrische Momente der Handlung: Gesang statt Rezitation. Wechselgesänge zwischen Chor und Schauspieler, Soli; historische Entwicklung (S. 454 ff.). Tafel I: Bühnengesänge und Chorlieder unter Mitwirkung des Schauspielers bei Sophokles. Tafel II: reine Chorlieder. Verhältnis der Gesamtsumme der lyrischen Teile zum Dialog, der Chor- und Bühnengesänge zueinander. Resultate (S. 457 ff.).

3. Die Tragödie als Gesamtkunstwerk.

Formen des poetischen Ausdrucks: Dialog, Rezitativ, Gesang. Hauptversmaße der Sophokleischen Tragödien (S. 465 ff.). Anteil des Chorführers und Chorkörpers am Gesang und Rezitativ in Chorliedern und Wechselgesängen (S. 467 ff.). Tanz des tragischen Chors (469 ff.). Musikalische Begleitung. Musik und Gesang in der Tragödie. Wesen der Musik, ihre Bedeutung für erschöpfenden Ausdruck des Poetischen; Deutsche, Griechen (S. 471 ff.). Unmöglichkeit, die moderne Tonempfindung auf die griechische Tragödie zu übertragen (S. 474 f.). Die Griechen Schöpfer künstlerischer Musik. Tonarten der Tragödie. Reste altgriechischer Tonkunst, Wirkung auf uns (S. 475 ff.). Würdigung des attischen Dramas nach seinem poetischen Grundcharakter (S. 478 f.).

V. Elemente einer Tragödienaufführung im fünften Jahrhundert . . . . . S. 481—508

Bedingungen für Verständnis und Genuß eines Kunstwerkes (S. 483 f.). Die dramatischen Aufführungen des fünften Jahrhunderts. Schwierigkeit des Problems. Das griechische Theater. Die Neuen, die Alten; Dörpfeld, Puchstein, die Theorien beider (S. 484 ff.). Stand des Problems. Orchestra und Festbezirk des Dionysos im Athen des fünften Jahrhunderts. Schlüsse über die Bühne des Äschylus und Sophokles aus den erhaltenen Dramen (S. 490 ff.). Bühnentechnische Apparate, Rätsel des Prometheus (S. 495 ff.). Die athenische „Bühne". Technische Mittel. Schauspielertracht: Kothurn, Maske, Vorzüge und Nachteile der Maske. Die Leistung eines Protagonisten (S. 499 ff.). Bild des Dionysostheaters beim Beginn einer Vorstellung (S. 507 f.).

I.

Sophokles als Mensch und Künstler.

Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt schon
Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,
Welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöset
Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt!

Diese Anfangsverse des tiefsinnigen Schillerschen Gedichts preisen die wenigen Begnadeten des Menschengeschlechts, denen die Götter die Fülle ihrer Gaben in die Wiege gelegt haben, denen „die Schläfe schon vor des Kampfes Beginn bekränzt" sind, jene Glücklichen, denen Sieg und Liebe kraft ihres bloßen Erscheinens zufallen. Schiller, selbst ein Großer, aber kein Glücklicher, wird, seines dornenvollen Lebenspfades gedenkend, voll Resignation, doch ohne Neid, dabei zunächst Goethe im Auge gehabt haben.

Denken wir uns jene Worte im fünften Jahrhundert v. Chr. gesprochen. Wem würde man sie passender in den Mund legen als dem rastlos strebenden Euripides, der in seinem Leben weder Glück noch Stern hatte? Wer anders aber hätte ihm vorschweben können als sein glücklicher Rivale Sophokles, des Sophillos Sohn?

Denn Sophokles ist ein Götterliebling. Nicht der Speersieg ward ihm geschenkt und nicht „die herrschaftgebende Binde"; er brach seinen Lorbeer in dem idealen Reich, welches die wechselnden Formen vergänglicher Staatengebilde überdauert und an dessen Bau kein Volk mit glänzenderem Erfolg zu schaffen berufen war als das hellenische. Denn diesem Künstlervolke war, als Ersatz seines Mangels an politischem Instinkt und Charakter, wie keinem andern arischen Stamme die Gabe schöpferischer Phantasie und der Adel seelenvoller Form verliehen. Den Stein und das Erz hat es gemodelt, jenes ideale Reich mit architektonischen und plastischen Wunderwerken zu schmücken; in dem feinsten Stoff, in seiner Sprache, hat es die edelen Gebilde seiner poetischen Phantasie geformt, welche dauernder sind denn Erz und Marmor.

Es ist ein Großes, zum Führer bei solchem Werk mit auserſehen zu ſein, und Sophokles ist ein solcher; doch erst, wenn die Charis den Auserwählten umstrahlt, wenn er siegt, wo er sich zeigt, wenn er ein Liebling der Götter und Menſchen ist, dann erst hat er das Glück, das sonst „nimmer der strebende Mut erringt“. Sophokles war ein solcher Glücklicher. —

Es gibt für den Literaturfreund vielleicht kaum eine lockendere Aufgabe, als den Werdegang und das Porträt eines Dichters aus ſeinem Werk zu erſchließen. Wenn sich dem Dichter jedes bedeutſamere Ereignis ſeines Lebens, jede innere und äußere Erfahrung zum Gedicht gestaltet, wenn er mit ſeinen Freunden behaglich plaudert, ſeine Widerſacher und Neider mit überlegenem Humor oder ſcharfer Ironie abfertigt, wenn er von ſeinen Hoffnungen und Wünſchen, von Erreichtem und Verſagtem erzählt, ſeine Lebensweisheit und Lebenskunst denen, die davon hören und Nutzen ziehen mögen, in klaſſiſche Form faßt, wenn er sich mit ſeinen kleinen Schwächen und ſelbst äußerlichen Eigentümlichkeiten porträtiert, wenn so — man hat längst gemerkt, wer uns vorſchwebt, — in greifbarer Lebenswahrheit das Bild eines vollen antiken Menſchen, des Horaz, vor uns steht, dann verſpüren wir den hohen Reiz des prodesse und delectare an uns, den Empfangenden. Bei Sophokles ſind wir nicht in der glücklichen Lage, denn bei dem Tragiker und Epiker tritt die Perſon des Dichters hinter ſeinem Werk zurück. Auch können die zuſammenhangsloſen Brocken, welche uns aus dem Altertum unter dem Titel einer Vita des Sophokles überliefert ſind, auf den Namen einer Biographie keinen Anſpruch erheben; dazu erſchwert das Zerrbild, welches die Komödie von den hervorragenden Männern ihrer Zeit gibt, das richtige Sehen, wenn ſie auch gerade unſern Dichter noch glimpflich genug behandelt hat. Längst ſind die überkommenen Nachrichten mit aller wünſchenswerten Vollſtändigkeit und Kritik in den bekannten Ausgaben und Literaturgeſchichten zu einem Lebensbilde zuſammengefaßt, und es kann nicht die Aufgabe dieſer Blätter ſein, oft Dargeſtelltes zu wiederholen. Wir begnügen uns damit, den Dichter als Menſchen und Künſtler zu ſchildern, ſoweit es die erhaltenen Nachrichten und die Trümmer ſeines Werkes geſtatten.

Es ist Glück, der Sohn eines großen Volkes zu ſein, höheres,

wenn die Spanne Zeit, die dem Menſchen zugemeſſen iſt, mit der Blüte ſeines Volkes zuſammenfällt, höchſtes, wenn ſein Lebenswerk den feinſten Duft jener Blüte bedeutet, er ſelbſt der Stolz und Liebling des Volkes iſt. Dieſes Glückslos iſt Sophokles gefallen. Ein Hellene, ein Athener, ein Sohn des fünften Jahrhunderts, der den herrlichſten Sieg ſeines Volkes in einem Alter ſah, wo die Eindrücke ſchon unauslöſchlich haften, hat er die Jünglingszeit in der Epoche des aufſtrebenden attiſchen Reiches verlebt. Die Vollkraft ſeiner Mannesjahre ſah den Gipfel der Herrlichkeit Athens, und als das Alter nahte, hingen zwar dunkle Wetterwolken um das Land, das ſeine Seele über alles liebte, ein ſchwerer Strahl fuhr herab auf ſein Volk, als er ein Achtziger geworden war, doch ihm verlieh die Muſe unverſiegliche Lebensfriſche und Kraft, ſich und ſein Volk mit den Schöpfungen ſeines Dichtergeiſtes zu erquicken. Als Neunziger erlebte er noch den letzten ſchönen Sieg Athens, und die Götter entrückten ihn, ehe die harte Hand Lyſanders die Mauern der ſtolzen Stadt niederlegte. Die Linie dieſes Lebens fällt alſo im weſentlichen mit der großen Zeit Athens zuſammen.

Jahrhunderte waren ſeit dem Erwachen helleniſchen Lebens abgelaufen, ehe dieſe Stadt ſich auf ihre Miſſion beſann. Seit den Tagen grauer Vorzeit, wo Jonier ihren Speer in den ſteinigen Boden Attikas trieben, war die Landſchaft im Beſitze dieſes Stammes. Er erwehrte ſich glücklich der doriſchen Völkerwelle, beteiligte ſich dann aber weder an der politiſchen noch an der geiſtigen Entwicklung der Nation. Während der kriegeriſche Adel die Kraft des Peloponnes zu einem waffengewaltigen Bunde zuſammenfaßte, während im aſiatiſchen Griechenland helleniſche Dichtung ihre erſten prachtvollen Blüten trieb, führte Attika ein ſtilles Sonderdaſein und blieb eine der ſagen- und dichterärmſten Landſchaften von Hellas. Erſt mit dem ſechſten Jahrhundert tritt es hervor. Solons Reformen machen der Herrſchaft des Geſchlechterſtaates ein Ende und bereiten einer geſunden Demokratie den Boden. Doch auch hier zeigt es ſich, daß die dumpfe Maſſe ſich aus eigener Kraft niemals vorwärts zu bringen vermag. Vier große Männer führen Athen teils in zäher Arbeit, teils mit genialer Schwungkraft in hundert Jahren ſtufenweiſe zum Gipfel ſeiner Macht: Peiſiſtratos,

Kleiſthenes, Themiſtokles, Perikles, — Themiſtokles der größte von ihnen. Indem er dem Volk Athens die Erkenntnis erſchloß, daß ſeine Zukunft auf dem Waſſer liege, indem ſein ſtählerner Wille auch die Konſequenzen durchſetzte, welche dieſer Erkenntnis entſprangen, wies er der Stadt die Bahn ihrer Entwicklung, rettete er allein Griechenland vor dem Anſturm der perſiſchen Weltmacht, erhob er im letzten Grunde ſeine Stadt zur Führerin von Hellas. Nicht alle hochfliegenden Hoffnungen freilich, welche die Bürgerſchaft in den folgenden Jahren erfüllten, vermochten die Männer zu verwirklichen, welche Themiſtokles' Werk fortſetzten. Zwar ſicherte im Jahre 448 ein leidlicher Friedensſchluß die aſiatiſchen Griechen vor dem Perſerjoch und rettete einen Teil der Kimoniſchen Erfolge, aber die Schlachtfelder von Tanagra und Koroneia zeigten der attiſchen Macht ihre Grenzen. Auf die Gewinnung der Landhegemonie mußte Athen — zum Unglück für die Geſamtnation — verzichten, Perikles kapitulierte notgedrungen 446 vor dem drohend erhobenen Schwerte Spartas. Aber doch war ſchließlich viel gewonnen. Unter dem Schirm des attiſchen Reiches, unter der Flagge ſeiner vierhundert kriegsbereiten Trieren war ſicheres Wohnen, der Arm Athens reichte vom Kimmeriſchen Bosporos bis zu den Küſten Siziliens. Die mit bewußter Konſequenz durchgeführte, aber durch die überlegene Perſönlichkeit eines beſonnenen Staatsmannes vor Torheiten bewahrte Demokratie entfeſſelte das Spiel aller Kräfte. Dieſer Staat gab zum erſtenmal der Menſchheit das Schauſpiel, daß eine politiſche Gemeinſchaft freier Menſchen keinen Herrn über ſich kannte als das Geſetz, das ſie ſich freiwillig auferlegt hatte und deſſen Willen ſie unverbrüchlich gehorchte, daß die Idee des Vaterlandes als ſolche die Bruſt unabhängiger Männer füllte und durch ihre zwingende Macht Gut und Blut dieſer Männer in opferfreudigen Dienſt ſtellte.

So war jenes Zeitalter herangereift, in welches ſich die Seele des Kunſtfreundes ſo gern verſenkt, das ſo oft mit Begeiſterung und glänzenden Farben geſchildert iſt. Während Sparta in den verknöcherten Formen ſeiner ariſtokratiſchen, bald oligarchiſch entarteten Verfaſſung erſtarrte, Korinth als Handelsmacht in demſelben Verhältnis ſank, wie Athen ſtieg, während die Treibhausblüte Joniens ſo raſch verwelkte, wie ſie ſich entfaltet hatte, ſetzte ſchon

mit den Perſerkriegen die geſammelte, unverbrauchte Kraft Athens ein, um ſich in der erſten Hälfte der Pentekontaetie vorwiegend politiſch und kriegeriſch, in der zweiten ausſchließlich künſtleriſch zu betätigen. Und es iſt ein unermeßlicher Gewinn für die Menſchheit geworden, daß dieſe Stadt der Kunſt ideale Aufgaben von einer Mannigfaltigkeit und Größe ſtellte, wie es nur noch einmal die kunſtſinnigen Päpſte der italieniſchen Renaiſſance getan haben. Wie hier, ſo iſt dort die Kunſt unauflöslich mit der Religion verbunden. Denn die Religion bleibt, mag ſie eine Form haben, welche ſie wolle, „ein ideales Bedürfnis der Menſchheit“, und alle Kunſt wieder hat ſich aus dem Bedürfnis des Kultus entwickelt. So hat Athen, die göttergeliebte und gottesfürchtige Stadt, die reichen Mittel, welche aus ihrem Welthandel und den Tributen der Untertanen ihr zufloſſen, in den Dienſt dieſer Kunſt geſtellt und iſt dadurch vornehmlich die Hochſchule von Hellas geworden. Die Schulen und Stilarten der Architektur, Skulptur und Malerei, welche geſondert in andern Städten und Gauen Griechenlands entſtanden waren, münden nun in Athen, um ſich in der Erfüllung der höchſten Aufgaben zu durchdringen, zu befruchten und in Schöpfungen göttlicher Schönheit zu vollenden. An dieſem Mittelpunkt helleniſchen Lebens wetteifern die attiſchen und nichtattiſchen Künſtler in ehrlichem Ringen, denn alles, was Hellas an Talenten hervorbrachte, ſtrömte nach Athen zuſammen. Fand man doch hier den fruchtbarſten Boden für ſeine Schaffenskraft, das liebevollſte Verſtändnis für ſeine Ideen.

In dieſe Zeit iſt Sophokles geſtellt, dieſer Stadt als einer ihrer edelſten Söhne geſchenkt.

Wem von den jetzt lebenden Deutſchen noch das Glück zuteil geworden iſt, als Knabe und werdender Jüngling mit wachem Bewußtſein die hehren, aber bangen Jahre zu erleben, in denen ſich die Wiedergeburt des neuen Reiches waffenklirrend vorbereitete und vollzog, wer fern von den kämpfenden Heeren und mit ihnen doch durch tauſend Bande verbunden klopfenden Herzens der Kunde der Entſcheidung harrte und dann die Nachricht von Königgrätz und Sedan vernahm, der iſt unter analogen geſchichtlichen Eindrücken aufgewachſen wie Sophokles. Ihm, der 496/95 geboren

ist, mochte, einem fünf- bis sechsjährigen Knaben, als erster, unauslöschlicher Eindruck sich die Schicksalsstunde in die junge Seele prägen, wo das Volk in Athen der Entscheidung von Marathon harrte und nach dem Siegruf die Dankgebete zu den Göttern aufstiegen; er mochte zehn Jahre später von Salamis' Küste aus dem Ringen eines entschlossenen Volkes um seine Freiheit zuschauen, dessen ruhmvoller Ausgang nicht bloß den Griechen, sondern der Menschheit eine tröstliche Wende ihres Schicksals bedeutete. Wie sich während und nach dieser Zeit der Knabe zum Jüngling und Mann entwickelte, davon können wir uns nur ein ungefähres Bild machen, doch alle Umstände vereinigten sich, dieser vielverheißenden Menschenknospe Licht und Sonne zur schönsten Entfaltung zu schenken. Sein Vater war ein Fabrikherr, dem die Arbeit von Hunderten waffenschmiedender Sklaven reichen Ertrag abwarf. So blieb dem Sohne das bittere Los der Armut erspart. Doch ihm war größeres Glück geworden.

Die Musen und Grazien hatten an seiner Wiege gestanden und ihn überreich mit ihren Gaben geziert. Verständnisvolle, sorgsame Erziehung bildete sie aus. In dem stillen Gau Kolonos nördlich der Stadt, dessen paradiesischer Schönheit er als Greis ein pietätvolles Denkmal gesetzt hat (Ödp. Kol. 668 ff.), wuchs er auf. Er hat als Jüngling auch die Übertragung des Eumenidenkultus von dem Areopag in den Hain von Kolonos gesehen, der von altersher eine Stätte chthonischer Gewalten und Dämonen war. So ist unter den heiligen Schauern dieser Stätte auch der Keim einer tiefen Frömmigkeit in sein Herz gepflanzt, welche einen Grundzug seines Wesens bildet. Hier wurde der mit allen Reizen leiblicher und geistiger Anmut geschmückte Knabe von den besten Lehrern — für Musik wird der berühmte Tonmeister Lampros genannt — in allen musischen Künsten ausgebildet. Er muß es darin zu hoher Vollendung gebracht und seine Altersgenossen überstrahlt haben: denn unter Hunderten schöner Knaben wurde er ausersehen, den Siegespäan nach der Schlacht bei Salamis als Vortänzer und Vorsänger mit der Kithara zu führen. Und wenn er später in zwei Jugenddramen, der Nausikaa und dem Thamyras[1], die Titelrollen

[1] Dies ist die attische Form des Namens; Homer (Il. II 595) nennt den thrakischen Sänger Thamyris.

ſpielte und als Nauſikaa die Zuſchauer durch die Anmut ſeines Ballſpiels, als Thamyras durch die Kunſt ſeines kitharodiſchen Vortrags entzückte, ſo bedeutet das nichts Geringes, denn dieſem Volke war ja Grazie und künſtleriſcher Sinn angeboren. — Den beſten Teil ihrer geiſtigen Ausbildung empfing ja die griechiſche Jugend von Homer. Es braucht uns nicht berichtet zu werden, mit welcher Liebe ſich die Dichterſeele des jungen Sophokles in die Lieder des ioniſchen Sängers verſenkt hat und wie an Homers und der Homeriden Studium ihm die Schwingen gewachſen ſind. Wir ſehen es aus ſeinem eigenen Werk. Wie ſehr es die Spuren Homeriſchen Geiſtes trägt, zeigt ſchon das Urteil des Sophokles-verehrers Polemon, eines Schülers des Akademikers Xenokrates, welcher Homer den epiſchen Sophokles, Sophokles den tragiſchen Homer nannte.

So reifte Sophokles in der Stille zum Manne. Wir erfahren nichts weiter von ſeinen Jugendjahren. In einem Alter, wo Goethe ſchon durch ſeine holdeſten Lieder, durch den Götz und Werther berühmt wurde und an ſeinem Fauſt dichtete, arbeitete Sophokles, den Sorge um den Erwerb des täglichen Brotes nicht lähmte, an ſich ſelbſt. Achtundzwanzig Jahre alt trat er mit ſeiner erſten tragiſchen Dichtung hervor im Jahre 468. Der erſte Schritt in die Öffentlichkeit iſt ſogleich ein Triumph für ihn; er erringt den erſten Preis und beſiegt den gefeiertſten Meiſter der Tragödie. Seitdem begleitet der Sieg ſeine dichteriſche Laufbahn.

Die vollkommene Unabhängigkeit, der glänzende Wohlſtand, in dem Sophokles lebte und an deſſen Beſitzer nicht mehr das Odium des Erwerbers haftete, erhob ihn in die Klaſſe der zwar nicht mehr rechtlich, aber doch faktiſch Bevorrechteten, aus denen auch die fortgeſchrittene Demokratie ihre Führer wählte und wählen mußte. Sophokles hat ſich der Ehrenpflicht, Staatsämter zu übernehmen, nicht entzogen, mochte auch ſein idealer Beruf als Dichter und Lehrer ſeines Volkes ihn noch ſo tief durchdringen und ſein weiches, beſchauliches Naturell ſich gegen die Tätigkeit auf der Bühne des politiſchen Lebens ſträuben, wo die widerſtreitenden Intereſſen der harten Wirklichkeit feindlich aufeinanderſtoßen und kalte Überlegung, entſchloſſenes, oft rückſichtsloſes, ja grauſames Durchgreifen erfordern.

Sophokles hat hohe, verantwortliche Staatsämter bekleidet, doch wird sich wohl sein geistvoller Freund, der Dichter Jon von Chios, nicht weit von der Wahrheit entfernen, wenn er über ihn urteilt: „In der Staatskunst war er weder hervorragend einsichtig noch tatkräftig, sondern ein ehrenwerter Durchschnittsathener.“ Die trockene Funktion eines Finanzmenschen, das harte Handwerk eines Strategen mag dem heiteren Freunde reizvoller Schönheit oft sauer genug geworden sein. Das beweist die hübsche Anekdote, welche Plutarch erzählt. Sophokles pries im samischen Feldzuge seinem Kollegen Perikles die Schönheit eines Knaben — dies war seine Schwäche. Da sagte Perikles halb scherzend, halb im Ernst: „Sophokles, nicht nur seine Hände muß ein Stratege rein erhalten, sondern auch seine Augen.“ — Dennoch hat er als Bürger redlich seine Pflicht getan. Zwar hören wir nichts von seiner aktiven Beteiligung als Soldat in den Kämpfen, welche der Stadt auch nach den Perserkriegen nicht erspart blieben, doch werden wir annehmen müssen, daß er dem Vaterland auch mit der blanken Waffe gedient hat wie Äschylus, aber nicht als Hoplit, sondern in dem vornehmen Reiterkorps. Darauf läßt seine soziale Stellung als Mitglied des Geldadels und seine Vorliebe für das edle Pferd schließen, das er wohl ähnlich zu meistern wußte wie den Pegasus. Wuchs er doch in dem Gau auf, der sich wegen seiner günstigen Vorbedingungen zur Rossezucht rühmte, das Pferd, das Geschenk Poseidons, zuerst für den Dienst des Menschen gezähmt zu haben (Öd. Kol. 709 ff.). „Schönpferdig“ nennt er Kolonos (V. 668 u. 711), er verwendet das Pferd zu einem anschaulichen Vergleich Elektra V. 25 ff. und schildert in demselben Stück — an sich anachronistisch und in dieser Ausdehnung unmotiviert — mit glänzenden Farben und liebevoller Kleinmalerei ein Wagenrennen in Delphi (V. 680 ff.). In der Vollkraft seiner Mannesjahre ist er als Staatsmann im Dienste der Perikleischen Politik tätig. Sein Reichtum, noch mehr die besonnene Ruhe und die Abgeklärtheit seines Wesens mochte ihn an sich in die Reihen der Konservativen weisen. Doch während Äschylus aus seinem Unmut über die Demokratisierung der Verfassung kein Hehl machte, schloß er sich mit Überzeugung an Perikles an. Deutlich spiegelt sich in den Dramen sein politischer Standpunkt. Er haßt die Willkürherrschaft der

Tyrannen — Kreon in der Antigone, Agamemnon im Ajas, Aigisthos in der Elektra — und die Brutalität des spartanischen Regiments — Menelaos im Ajas —, erkennt aber wohl, daß die Menge der Führung bedarf (Parodos des Ajas). Das Perikleische Athen verwirklichte das Ideal eines freien Volkes unter der Leitung eines großen Bürgers. Ihm diente er 443/42 als Vorsitzender der Hellenotamien in dem wichtigen Jahre, wo eine Einteilung des Reiches in Provinzen wesentlich für Finanzzwecke zu schaffen war, und 441/40 als Mitstratege des leitenden Staatsmannes in einem für die Herrschaft des Staats kritischen Augenblick. Während des samischen Krieges wird es auch gewesen sein, daß er sich als Gesandter in diplomatischen Verhandlungen bewährte.[1] Dazu befähigte ihn wie kaum einen andern der Zauber seines Wesens, denn dieser bewirkte, wie die Vita sagt, daß er überall und von allen geliebt wurde. Noch einmal berief den Achtzigjährigen das Vertrauen seiner Mitbürger zu politischer Arbeit in der schrecklichen Stunde, als die sizilische Katastrophe feststand und das wankende Gefüge des Staates eine Revision der demokratischen Verfassung nötig zu machen schien. Er konnte nicht viel helfen.

Nichts beweist die unzerstörbare Gesundheit und Geschlossenheit des antiken Menschen schlagender als seine Haltung beim Unglück des Vaterlandes. Das Wort Horazens:

Zerbricht geborsten auch der Erdball,
Treffen die Trümmer den Unverzagten

bestätigt sich an den Männern, über deren Lippen beim Untergang der Herrlichkeit Athens keine Verwünschung, kein Schrei der Verzweiflung kommt. Mit eherner Ruhe und einer uns Modernen unbegreiflichen leidenschaftslosen Objektivität erzählt Thukydides den Krieg, der Athen verdarb. Trotz dem sizilischen Schlage behielt Sophokles Stimmung zu fortgesetztem poetischen Schaffen. Wohl blickt im Philoktet von 409 die Sorge um den entsittlichenden Einfluß der Sophistik durch, aber kein Vers dieses Dramas und

[1] Das läßt sich mit Fug behaupten, indem man die betreffende Notiz der Vita mit dem Anfang der Erzählung Jons kombiniert. Sophokles befand sich auf dem Geschwader, welches die auch nicht mehr zuverlässigen Inseln Chios und Lesbos mit Erfolg um Zuzug mahnte. Er dinierte bei dem athenischen Proxenos in Chios.

des noch späteren Ödipus auf Kolonos verrät überhaupt auch nur den Druck des furchtbaren Krieges oder enthält Spuren von einer Störung des seelischen Gleichgewichts. Und doch mußte das Herz des Dichters bluten, wenn er das trotz einzelner Erfolge unaufhaltsam fortschreitende Werk der Zerstörung sah. Denn er liebte sein Athen, wie es selten geliebt ward. Ist doch ein bedeutsamer Zug dieses Charakters seine Heimatliebe. Äschylus und Euripides folgten unbedenklich und unbefangen den Einladungen kunstliebender Tyrannen und Könige, an deren glänzenden Höfen ihre Muse Anerkennung und Lohn fand, beide starben in der Fremde. Sophokles ist wie Sokrates über die Grenzen des Landes nur gegangen, wenn ihn seine Bürgerpflicht rief. Denn er trug, wie die Vita sagt, eine so heiße Liebe zu Athen, daß er sich nicht entschließen konnte, sein Vaterland zu verlassen, obgleich ihn viele Fürsten einluden. Schon, um seine stolze Unabhängigkeit zu bewahren.

Jedweder, der da zieht an des Tyrannen Hof,
Er ist sein Knecht, auch wenn er kommt als freier Mann,

sagt er selbst einmal (Frgm. 788). Den innigsten Ausdruck findet diese Heimatliebe im Ödipus auf Kolonos. Wie dem Helden seine endliche Ruhe im Hain der Eumeniden wird, so ist Athen, die fromme Stadt, überhaupt ein Asyl der Bedrängten. Auch in andern Dramen bricht der patriotische Stolz durch, wie im Ajas, in der Elektra. Und gern wählt Sophokles zu dramatischer Bearbeitung Stoffe aus der Landessage; das beweisen die Titel verlorener Stücke wie Triptolemos, Oreithyia, Kreusa, Prokris, Tereus, Aigeus, Theseus, Phaidra.

Wo sonst als in Athen wären auch alle Bedingungen für ein glückliches Leben und Wirken des Dichters zusammengetroffen? In der Stille seines Landhauses auf Kolonos mochte er sinnen und gestalten, in der Stadt seine Dramen mit Schauspielern und Chor einstudieren, sich der Bauten und Bildwerke freuen, mit denen die Kunst die heiligen Stätten schmückte, in einem Kreis hochgebildeter Freunde Anregung und Belehrung suchen, oder bei heitern Symposien die schalkhafte Grazie seines Geistes spielen lassen.

Denn Freundschaft und Umgang mit dem männlichen Geschlecht war ihm als Griechen ein stärkeres Bedürfnis als die Liebe zum Weibe, so tief seine Kenntnis der weiblichen Natur auch ist.

Ein Familienleben in unſerem Sinne kennt der Hellene nicht. Das folgt aus der unwürdigen Stellung der Frau. Nur einmal iſt die germaniſche Anſchauung, welche in dem Weibe etwas Heiliges ſieht und ihm den gebührenden Platz als Lebensgefährtin an der Seite des Mannes anweiſt, auch bei den Griechen lebendig geweſen, in der Heroenzeit, deren Spiegelbild die Homeriſchen Gedichte ſind. Aus dieſen fällt auch ein verklärender Strahl auf die Frauen der Tragödie, dieſer „Erbin Homers“. So ſtehen ſie wenigſtens in der Dichtung des fünften Jahrhunderts gleichberechtigt und hochverehrt neben dem Manne. Im Leben war es anders. Das rohe Dorertum ſieht in der Frau nichts als das Mittel zur Fortpflanzung des Geſchlechts, die Jonier beeinflußt verhängnisvoll der Orient, dem ſie das Gefäß ſeiner Lüſte iſt. Beide Einflüſſe haben auch in Athen die Frau entwürdigt, ſie verkümmerte in der haremartigen Abgeſchloſſenheit des Frauengemachs. Das Leben des Mannes bewegt ſich in der Öffentlichkeit; davon iſt die Frau ausgeſchloſſen, wenn ſie nicht vorzieht, Hetäre zu werden.

Dieſen Anſchauungen muß Rechnung tragen, wer das Liebesleben des fünften Jahrhunderts begreifen will, denn Perikles' Beiſpiel beweiſt, daß auch die größten Männer Kinder ihrer Zeit ſind und deren ſittliche Mängel nicht zu überwinden vermögen. Dem Griechen gilt es als ſchweres Unglück, wenn ſein Geſchlecht mit ihm erliſcht; darum ſorgt er, daß ſein Stamm nicht ausſterbe. So war auch Sophokles vermählt. Aus zwei Ehen entſproßte ihm, wenn wir dem Berichte der Überlieferung bei Suidas glauben dürfen, eine ſtattliche Zahl von Söhnen. Mit ihnen begründete er eine Dichterfamilie. Söhne und Enkel — einen gleichnamigen hat Sophokles am meiſten geliebt — wetteiferten dem Dichter nach und rangen um den Preis des tragiſchen Agon, keiner freilich erreichte ſeine Größe. Was der Klatſch und die Bosheit der Komödie von Zerwürfniſſen zwiſchen dem Vater und ſeinem Sohne Jophon berichtet, kann ernſtlich nicht in Betracht kommen, wenn es auch hier wie überall im Leben an vorübergehenden Trübungen nicht gefehlt haben mag.

Gewiß iſt es, daß der Dichter wie nur ein Menſch, den Natur und Begabung in das Reich der Phantaſie und Kunſt ſtellt, die Feſſeln des Eros trug, von denen befreit zu ſein ihm im Alter ein

Glück erſchien. Winckelmann, von dem man treffend geſagt hat, daß er zweitauſend Jahre zu ſpät geboren ſei, iſt auch darin ein Grieche, daß er ſchöne Jünglinge liebte. Alle Nachrichten und charakteriſtiſche, zum Teil bedenkliche Anekdoten, auch eine anmutige, ſogleich zu erzählende Epiſode beweiſen, daß der Dichter im Banne jener dunkeln ſittlichen Verirrung geſtanden hat, welche von den Dorern ausging und im Laufe der Zeit das ganze Altertum verſeuchte. Die Liebe zu ſchönen Knaben — Eros ſelbſt iſt auch einer — blieb, wie ſchon früher angedeutet, ſeine Schwäche. Wer aber vermißt ſich, die phyſiologiſche Struktur des Menſchen und ſein Herz, dieſe „dunkle Purpurmühle der Leidenſchaft", auszukennen?

Leſſing hat bekanntlich das ſchöne Wort vom geſelligen Griechen geſprochen. Dies trifft in vollem Umfange auf Sophokles zu. In der Geſelligkeit und dem freundſchaftlichen Verkehr mit gleichgeſinnten und gleichſtrebenden Männern offenbart ſich der Charakter des Mannes mit ſeiner ganzen Liebenswürdigkeit und Urbanität, der ein Korn attiſchen Salzes beigemiſcht iſt. Mit ſprechender Naturwahrheit hat der Dichter Jon von Chios das Bild des Menſchen Sophokles in einer köſtlichen kleinen Erzählung gezeichnet, welche uns ein glücklicher Zufall bei Athenäus erhalten hat. Wir ſetzen ſie deshalb hierher.

„Der Dichter Sophokles", ſo ſchreibt Jon, „war in ſeiner Eigenſchaft als Stratege auf der Fahrt nach Lesbos unterwegs. Da traf ich mit ihm in Chios zuſammen. Er war ein Mann voller Schalkheit und ein guter Geſell beim Becher. Sein Gaſtfreund Hermeſilaos, der Vertreter Athens, richtete ihm eine Bewirtung aus. Der Knabe, welcher den Wein einſchenkte, ſtand beim Feuer, das ihn mit rötlichem Scheine beſtrahlte;[1] und Sophokles, von dem anmutigen Bilde bezwungen, fragte den Knaben: „Willſt du, daß ich mit Genuß trinke?" „Ja", lautete die Antwort. Sophokles fuhr fort: „So reiche mir den Becher langſam und nimm ihn ebenſo wieder weg." Da den Knaben jetzt noch tiefere Glut bedeckte,[2] bemerkte er zu ſeinem Tiſchnachbar: „Wie ſchön ſagt doch der Dichter:

[1] Der Text iſt lückenhaft und verdorben. Ich ergänze, was der Sinn fordert, zum Teil im Anſchluß an Meineke.

[2] Das ἐρυθριᾶν hat das erſte Mal, wo es im Original fehlt, aber

Auf Purpurwangen ſtrahlt das Licht der Liebe."
Darauf verſetzte Eretrieus — er war ein Lehrer —: „Sophokles, du biſt zwar ein großer Dichter, trotzdem aber hat Phrynichos ſich nicht richtig ausgedrückt, wenn er die Wangen des Schönen purpurn nennt. Denn wenn ein Maler die Wangen dieſes Knaben hier mit Purpurfarbe beſtriche, ſo würde er nicht mehr ſchön erſcheinen. Man darf durchaus nicht das Schöne mit dem vergleichen, was nicht ſchön erſcheint." Sophokles lächelte: „Dann gefällt dir alſo auch das Wort des Simonides nicht, mein Freund, das den Griechen ausnehmend treffend geſagt ſcheint:

Aus Purpurmunde klang der Jungfrau Stimme;

auch nicht der Dichter, der Apollo goldlockig nennt, denn wenn der Maler das Haar des Gottes golden malte ſtatt ſchwarz, ſo wäre das Bild minderwertig. Auch nicht der, der den Ausdruck roſenfingrig gebraucht, denn wenn jemand ſeine Finger in roſenrote Farbe tauchte, ſo wird er die Hände eines Purpurfärbers und nicht eines ſchönen Weibes hervorbringen." — Es erhob ſich ein Gelächter, und Eretrieus ſchämte ſich über den Hieb; Sophokles aber ſetzte ſeine Unterhaltung mit dem Knaben fort. Indem der Dichter[1] von ſeinem Becher eine Holzfaſer mit dem kleinen Finger wegnehmen wollte, fragte er ihn, ob er die Faſer ſehe. Und da jener bejahte: „So blaſe ſie weg" (ſcheinbar, damit ſein Finger nicht naß werde). Und als jener ſein Antlitz zum Becher neigte, führte er den Becher zum Munde, damit Kopf an Kopf komme. Und als er ihm ganz nahe war, umſchlang und küßte er ihn. Alles klatſchte unter Jubel und Lachen Beifall, daß er den Knaben trefflich angeführt habe. Da ſagte er: „Ich übe mich in der Kriegskunſt, ihr Männer. Hat doch Perikles erklärt, ich verſtehe zwar zu dichten, aber nicht ein Heer zu führen. Iſt mir nun meine Kriegsliſt nicht wohl gelungen?" — So ſprach und handelte er in vielem gewandt, wenn er becherte oder ſcherzte."

---

ergänzt werden muß, einen äußeren, ſeine Steigerung beim zweiten Male einen inneren Grund. Das deutſche „errötet" paßt nur für den inneren.

[1] Die Frage an den Knaben: εἰ κατορᾷ τὸ κάρφος erſcheint uns nur verſtändlich, wenn man ſtatt ἀπαιρετέοντα vielmehr ἀπαιρετέων ſchreibt, denn wenn der Knabe die Faſer wegzunehmen ſich anſchickt, ſo muß er ſie ſehen.

So weit Jon, über dessen Bericht man nur seine helle Freude haben kann. Wie listig unser Freund den schönen Jungen fängt, wie fein er diesen pedantischen Schulmeister abführt, ohne ein verletzendes Wort zu gebrauchen, wie humorvoll er sich mit dem Tadel seines Kollegen Perikles abfindet!

Ein weiches, fast weiblich empfindendes Gemüt machte es ihm unmöglich, einen Gegner durch schroffe Härte zu verletzen oder gar durch Hohn zu verwunden; als liebenswürdig und harmlos, wie er sich in jener Erzählung gibt, schildern ihn unter seinen Zeitgenossen auch die Komiker. Paart sich ein solches Naturell in der Jugend mit anmutiger Erscheinung, später mit schöner Männlichkeit, vergeistigt diese der poetische Gedanke, welcher auf einer hoheitsvollen Stirn thront und über die ausdrucksvollen Lippen zu treten scheint, wie wir es an der lateranischen Statue des Dichters zu sehen meinen, dann wird es begreiflich, wie er der Liebling seines Volkes geworden ist, Haß und Feindschaft sich nicht an ihn wagten, seine Freundschaft, sein Umgang als ehrende Auszeichnung gesucht und geschätzt werden mußte. — Schon die politische Übereinstimmung mit Perikles und die Ämter, welche er durch dessen Einfluß erhielt und in Kollegialität mit ihm bekleidete, machen auch einen freundschaftlichen Verkehr mit dem Kreise des Staatsmanns erklärlich, wenn ihn auch Neigung und Beruf mehr zu den Männern zog, die künstlerisch und literarisch etwas bedeuteten. Seine ganze Sinnesrichtung mußte ihn zwar von den neuen Männern der modernen Aufklärung fernhalten, wie der Philoktet beweist; ferner liegt es im Wesen der Rivalität, daß sie eigentliche Freundschaft ausschließt: darum ist er mit dem älteren Äschylus und dem jüngeren Euripides nicht innerlich befreundet gewesen; bei Äschylus kam auch der bedeutende Altersunterschied hinzu. Doch wissen wir trotz eines tadelnden Wortes des Dichters über Äschylus, daß er mit pietätvoller Achtung zu dem großen Meister aufblickte, ebenso wie er ungeachtet gelegentlicher kleiner Reibereien den jüngeren Tragiker schätzte. Als die Nachricht vom Tode des Euripides, den Sophokles um ein Jahr überlebte, zur Zeit der Dionysien nach Athen gelangte, soll er, wie die Vita des Euripides berichtet, im Trauergewand erschienen sein und Chor und Schauspieler zum Proagon unbekränzt eingeführt haben.

Zu den Männern, welche Zierden der Wiſſenſchaft und charakteriſtiſche Erſcheinungen des Perikleiſchen Athen waren, gehört in erſter Linie der ioniſierte Halikarnaſſier Herodot. Mit ihm führte den Dichter die gleiche Liebe und Begeiſterung für die Größe Athens und eine übereinſtimmende Weltanſchauung zuſammen; er erkannte die wiſſenſchaftliche Tat, welche Herodots Werk bedeutete. Daß er es ſchätzte und bewunderte, beweiſt ſeine Benutzung, deren unverkennbare Spuren einige der erhaltenen Stücke zeigen. Mit Herodot ſchloß der Dichter Freundſchaft. An ihn hat er Elegien gerichtet, von denen ein kleines Bruchſtück erhalten iſt. Befreundet war Sophokles auch mit dem jüngeren ioniſchen Tragiker Jon. Dieſer gehörte zu den nichtattiſchen Dichtern, deren Dramen den gewaltigen Bedarf Athens decken halfen, und trat zwiſchen 451 und 448 zum erſtenmal auf. Ihm verdanken wir ja jene oben zitierte intime Schilderung vom Weſen ſeines Freundes. Gern mögen wir uns auch den Verkehr des Dichters in einem Kreiſe denken, den er ſelbſt geſtiftet hat, deſſen Zweck freilich aus den geſchraubten Worten des Iſtros nicht mit voller Klarheit zu erſehen iſt. Sie können aber doch wohl nur bedeuten, was Sommerbrodt überſetzt: „er brachte einen Verein von Gebildeten für die Muſen zuſammen.“ Danach begründete Sophokles alſo einen Klub von Freunden der Wiſſenſchaften und Künſte. Sie widmen ſich den Muſen zu ernſtem und heiterem Dienſt, verſammeln ſich, wenn wir der Phantaſie einmal Raum geben wollen, im geſelligen Verein, tragen Proben aus den Werken vor, die ſie unter der Feder haben, tauſchen beim Becher ihre Ideen aus und prüfen ſie im Feuer der Dialektik auf ihren Gehalt, lauſchen auch wohl der Improviſation eines großen Schauſpielers oder Sängers. Nicht ohne Grund hat man vermutet, daß hier vielleicht der Keim jener Korporationen dionyſiſcher Künſtler liegt, welche bis tief in die Kaiſerzeit beſtanden. Ihre idealen Zwecke waren darauf gerichtet, den Götterfeſten ihren ſchönſten Schmuck, die würdige muſiſche Feier, zu erhalten, ihre praktiſchen, für die materiellen Intereſſen des Künſtlerperſonals zu ſorgen.

Aus dem Bilde des Dichters, welches die vorſtehende Darſtellung zu entwerfen ſuchte, werden neben ernſten Zügen auch heitere hervorſchimmern. Vor allem volle Daſeinsluſt, das Angebinde einer echten künſtleriſchen Frohnatur. Und es beweiſt die

durch und durch gesunde Natur dieses Mannes, daß mit jener heiteren Freude am Leben sich echte, tiefe Frömmigkeit verbindet. Sie ist nicht durch Nachdenken und Grübeln oder durch seelische Kämpfe erworben, sondern entspringt wie ein starker Quell aus einem reinen, einfältigen Herzen. Sophokles besitzt die Frömmigkeit eines Kindes, welches ahnungslos, aber sicheren Schrittes an Abgründen vorbeigeht, die dem Sehenden und Wissenden Grauen und Schwindel erregen. Das ist ein Vorzug und ein Mangel.

Man irrt allerdings, wenn man meint, die Skepsis habe die Athener des fünften Jahrhunderts schon in weitem Umfange ergriffen und den frommen Glauben an die Götter des Volkes untergraben. Die kühnen Gedanken der rücksichtslos vorschreitenden ionischen Naturphilosophie waren in Athen noch kaum einigen vereinzelten Kreisen bekannt geworden, die neumodische sophistische Aufklärung, welche die praktischen Konsequenzen jener metaphysischen Spekulation und ihrer widersprechenden Resultate zog, begegnete dem allgemeinen Haß und ergriff — erst im letzten Drittel des Jahrhunderts — nur einige bedeutende Köpfe. So den Staatsmann Alkibiades, den Dichter Euripides. Aber wie ihrem Leben und Wirken der Einfluß der Sophistik verhängnisvoll wurde, so blieb der Kern des Volkes von jenen Lehren unberührt, der naive Glaube an die bunte Götterwelt der Homerischen Gedichte, der hellenischen Bibel, in seinen Grundlagen unerschüttert. Daß Sophokles diesen Glauben teilte, hat ihn nicht zum wenigsten zum erklärten Liebling des Volkes gemacht und seinen Dichtungen die begeisterte Aufnahme bereitet, nach der sich Euripides Zeit seines Lebens in ehrlichem und doch fruchtlosem Ringen verzehrte.

Allerdings, diesen Glauben noch mit lebendiger Überzeugung zu bewahren, wurde einem Manne, welcher auf der Höhe seiner Zeit stand, nicht leicht gemacht: schloß doch das Objekt des Glaubens klaffende Widersprüche in sich. Sie folgen aus der doppelten Natur der Götter. „Den Menschen gegenüber sind sie die Schirmer der Sitte und des Rechts, die jeden Frevel ahnden. Aber sie selbst sind keine ethischen Mächte; in der Natur herrscht das allgemeine Sittengesetz nicht. Sie wirken mit der Elementargewalt einer Naturkraft. Der Gott kämpft gegen den eigenen Vater, er vermählt sich mit der leiblichen Schwester, er scheut nicht vor Lug und

Trug und keiner Gewalttat, unbekümmert folgt er den Eingebungen der Laune, der Liebe, des Haſſes. Auch allmächtig iſt er nicht. Für den Menſchen iſt er der Herr des Geſchickes, aber in der Natur waltet auch über ihm ein ewiges, unerbittliches Schickſal, dem er erliegt. Der naive Menſch nimmt dieſe Widerſprüche hin, ohne darüber zu grübeln, weil er ihre Wahrheit tagtäglich erfährt; dem fortgeſchrittenen Denker erwachſen daraus die ſchwerſten und quälendſten, weil unlösbaren Probleme." (Ed. Meyer, Geſchichte des Altertums I 101.) — Dieſen Problemen hat Äſchylus wie Euripides ins Geſicht geſchaut, beide haben unabläſſig mit ihnen gerungen. Der ungebrochene Glaube des Marathonkämpfers hat eine Erklärung gefunden, welche die gebieteriſchen Poſtulate eines allgemeingültigen, lückenloſen Sittengeſetzes mit der Fortexiſtenz jener Götter vereinigte, wenn auch die Antwort vor dem erbarmungsloſen Licht philoſophiſchen Denkens ſich ſchließlich als ungenügend erwies; Euripides, der Sohn einer vorgeſchrittenen, tauſendfach zerwühlten Zeit, iſt darüber innerlich zugrunde gegangen. Sophokles, zeitlich zwiſchen ſeine beiden Rivalen geſtellt, iſt kein ſpekulativer Kopf und geht jenen Fragen aus dem Wege. Darum ſteht er philoſophiſch unleugbar tiefer als jene, iſt aber eben dadurch glücklicher geworden. Die Scholien bemerken zu Vers 831 der Elektra: „Sophokles iſt gänzlich unfähig, die Götter zu läſtern, denn er gehörte zu den gottesfürchtigſten Menſchen." Mit gläubigem Herzen hat er jene leuchtende Welt olympiſcher Geſtalten in ſich aufgenommen, er hat ſein Lebenswerk zu einem Tempel auferbaut, darin die Fülle der Götter in unverſehrter Herrlichkeit weiterlebt. Nicht, als ob der Dichter gedankenlos durch das Leben gegangen wäre, als ob ſeine ſchrecklichen Rätſel, ſeine furchtbaren Widerſprüche nicht vor ihm aufgeſtiegen, die Stellung der Götter zu dem Tun und Laſſen der einzelnen, zu dem Ergehen der Guten und Böſen, zu dem Schickſal der gequälten Menſchheit ihm gleichgültig geweſen wäre; gerade deshalb iſt er einer der größten Tragiker geworden, weil ſein Blick in die Tiefen des Lebens eindrang und ihm ein Gott gab, zu ſagen, was wir leiden. Aber Sophokles beſcheidet ſich angeſichts aller unlösbaren Rätſel und Fragen, nicht zu wiſſen, was zu erkennen uns verſagt iſt, er vertraut der höheren Einſicht der Götter, welche weiterſehen als der

Menſch, da ſie auf einer höheren Warte ſtehen. Das iſt auch eine Philoſophie, und in ihr hat er ſeinen Frieden gefunden.

Welche Züge trägt nun jene Götterwelt, an die der Dichter glaubt? Wie beeinflußt dieſer Glaube ſeine Weltanſchauung, wie geſtaltet er ſeine Lebensauffaſſung? — Mit nichten iſt zunächſt das Schickſal für ihn ein Phantom, wie man wohl ausgeſprochen hat, ſondern eine durchaus reale Macht; freilich läßt ſich ihr Verhältnis zu den Göttern, vor allem zu Zeus, nicht klar ergründen und abgrenzen. Aber ſie iſt da. Wundervoll ſchildert er das Wirken jener geheimnisvollen Macht in drei Verſen der Phaidra, welche die Überſetzung allerdings nur unvollkommen wiedergeben kann:

Bunter Schlüſſe Gedanken übergewaltig
Wirket am diamantnen Webſtuhl
Unentrinnbar das Schickſal. (Frgm. 611.)

Furchtbar iſt ſeine Gewalt; nicht Reichtum, nicht Waffen helfen wider ſie, kein Turm, nicht flutgepeitſchte Schiffe bergen den Menſchen vor ihr, ſelbſt Götterkinder werden der Moiren Beute (Ant. 951 ff., 986 f.). Zeus aber, „der Olympier, der aller Vater iſt“ (Trach. 274), welcher „der Zukunft waltet“ (Frgm. 518), thront, der Verweſer der Moira, oben auf ſeliger Höhe, umfloſſen von ſchimmerndem Glanz. Alles beherrſcht ſein Zepter in Ewigkeit, nicht ergreift ihn der Schlaf, der Allbezwinger. Er zeugte das Sittengeſetz, das ungeſchriebene, hochwandelnde, welches Dike unbeſtechlich verwaltet neben Jovis Thron (Ant. 2. Staſ., König Öd. dsgl.). Des höchſten Gottes Willen kündet Apollo, der leuchtende, reine, an heiligen Stätten; Frevel iſt es, ſeine Gebote zu mißachten. — Dort oben aber leben ſie alle, Zeus' Söhne und Töchter, ohne Übel in ſeligem Frieden. Auch die Erde unter ihnen belebt ein Heer von Göttern und Dämonen. Segnend und ſchreckend zeigen ſie ſich den Menſchen. Auf hohen Bergesgipfeln ſchwärmt Dionyſos im Chor der Nymphen und hält im ſproſſenden Frühling ſeinen Einzug unter die jubelnden Menſchen; Pan und ſein neckiſches Volk ſcherzt im Kithairon mit den Oreaden; aus der Erdentiefe, aus Plutos und Perſephones Haus ſchwebt die erzfüßige Erinys herauf, Wahnſinn, Verderben bringend dem Frevler.

Dieſes ganze Heer göttlicher und dämoniſcher Mächte ſieht der Dichter wirken, mit ihnen ſteht er in lebendigem Verkehr, ſie geben ihm, dem Frommen, ſichtbare Zeichen ihrer Gnade. So erſcheint Herakles dem Dichter im Traume und weiſt ihm den Ort, wo ein Dieb ein aus der Burg geſtohlenes Schatzſtück verſteckt hält. Sophokles entdeckt es und ſtiftet von dem Finderlohn dem „Künder“ Herakles ein Heroon. Er weiht ſich als Prieſter dem Kult des Heilheros Amynos. Asklepios begnadet ihn mit ſeinem Beſuch und nimmt eine Bewirtung von ihm an, der Dichter aber erbaut ihm einen Altar und begründet ſeine göttliche Verehrung. So erhob ihn denn ſelbſt nach ſeinem Tode das Volk zum Heros „Aufnehmer“ und ehrte ſein Andenken durch ein jährliches Opfer.

Schon jenes ungeſchriebene Geſetz, deſſen Vater Zeus, deſſen Hüterin Dike iſt, beweiſt, daß jene Mächte des Olympos nicht in ſtarrer Selbſtgenügſamkeit vor der Welt und ihren Geſchöpfen ſich abſchließen. Wie ſtehen ſie nun zu dem Menſchengeſchlecht, das dort unten entſteht und vergeht, liebt und haßt, lacht und weint, ſich zu friedlichem Werk vereint oder in wildem Haſſe zerfleiſcht? Das iſt die entſcheidende Frage; nach dem Ausfall der Antwort richtet ſich die Stellung, welche der Menſch zu den Göttern einzunehmen hat. Ach, die Antwort lautet wenig tröſtlich. Mit erſchütternder Macht ſingt ſie das Lied der Parzen:

Es fürchte die Götter das Menſchengeſchlecht!
Sie halten die Herrſchaft in ewigen Händen
Und können ſie brauchen, wie's ihnen gefällt.

Oder, gemildert durch demütige Selbſtbeſcheidung in der Erkenntnis menſchlicher Kurzſichtigkeit: wir kennen die Zwecke der Gottheit nicht, und wo wir grauſame Ungerechtigkeit, unverſchuldetes Leiden trotz edler Geſinnung, den Triumph des Böſen, Not und Tod des Guten ſehen, da müſſen wir uns ſtill in das unbegreifliche Walten der Götter ergeben. Denn ohnmächtig ſind wir Menſchen, ein Gewürm vor der Gottheit und dem Schickſal, die mit uns ſchalten nach ihrem Gefallen. Auf dieſen Grundakkord iſt die Weltanſchauung des Dichters geſtimmt, ſie klingt in allen ſeinen Schöpfungen wieder. Ödipus, der beſte, edelſte Mann, wird ſchuldlos zum elendeſten der Menſchen, doch am Ende ſeines Lebens hoch begnadet.

Warum beides? Wir wiſſen es nicht. Doch angeſichts ſolches Loſes kann der Dichter mit dem Chor nichts Menſchliches glücklich preiſen. Die Götter aber kümmert es nicht, ob Jammer und Tod über Unſchuldige kommt, wenn nur die Zwecke des Schickſals ſich erfüllen. So muß Philoktet unſchuldig leiden, damit Troja nicht vor der beſtimmten Stunde falle, und Deianeira in liebevollſter Abſicht Herakles das grauenvollſte Ende bereiten, weil der vorgeſehene Schluß ſeines Lebens gekommen iſt. Darum darf Philoktet voll Bitterkeit wohl fragen, wie er die Götter loben kann, die er nach ihren Handlungen ſchlecht findet (V. 451 f.), darum kann man es verſtehen, wenn Hyllos, ſeinen in Qualen ſich windenden Vater vor Augen, eine ſchwere Anklage an den Himmel richtet (Trach. 1266 ff.). Ja, ſie ſtürzen die Sterblichen in Verblendung und verſtricken ſie in Frevel und Schuld (Ant. 623 f.), ſie verwirren die Klarheit ihres Sinnes und ſchlagen ſie mit Wahnſinn, und mit kaltem Hohn und triumphierender Rachſucht weiſt Athene, die ſonſt ſo gütige Göttin ihres Volkes, auf Ajas, den ihre Hand getroffen hat. Da muß Odyſſeus freilich erſchüttert bekennen, daß wir Menſchen nur ein Hauch, ein kraftloſer, flatternder Schatten ſind (Ajas 125 f.).

Dennoch bleiben Anklagen wie des Philoktet und Hyllos vereinzelte Stimmen. Aus ſeiner Ergebung ſchöpft Sophokles Troſt und den Mut, dieſes Daſein zu ertragen, ſein frommer Sinn iſt ihm der Leitſtern durch alle Luſt und Qual, durch die Untiefen und Klippen des Lebens. Er wird nicht müde, ſich und ſeinem Volke den Spiegel vorzuhalten, in welchem der Menſch ſein wahres Bild ſchaut, er mahnt unabläſſig zur Gottesfurcht, er warnt vor der Hybris. „Wehe, ihr Geſchlechter der Menſchen, wie achte ich doch euer Leben gleich dem Nichts“, ruft er aus (König Öd. 1186 ff.). Ein Schatten iſt der Sterbliche (außer oben noch Frgm. 12 und 860), er ſoll ſich bewußt ſein, daß ſein Schickſal in der Hand der Götter liegt, welche Ehrfurcht verlangen und Scheu, die Schranken zu überſchreiten, die dem Menſchen geſetzt ſind. Was ſie über ihn verhängen, kann er nicht abwenden; ſie zwingen wollen zu dem, was gegen ihren Willen iſt, geht über eines Mannes Vermögen (König Öd. 280 f.). Was ſie dem Menſchen verbergen, kann er nicht erkennen, auch wenn er alles durchforſcht

(Frgm. 834). Stets muß der Menſch ſeinen Blick auf die Götter gerichtet halten und gehen, wohin ſie gebieten, ſelbſt wenn es Unrecht ſcheint, denn ſie weiſen uns nicht zum Schlechten (Frgm. 227). Und mag es auch den Böſen gut ergehen und den Guten ſchlecht: die Götter ſchauen auf das Tun der Guten und Böſen, kein Gottloſer kann ihrem Arm entrinnen (Öd. Kol. 278 ff.). Mag ſich der Eigenwille und Trotz auch aufbäumen, wenn dem Menſchen Schweres, Unerträgliches aufgelegt wird: er muß ſtill halten, wie es König Ödipus tut, als er mit dem weißen Stabe ins Elend zieht. Denn was die Götter ſchicken, muß man mit Ergebung tragen, ja mit Gelaſſenheit und heiterm Sinn (Frgm. 523). Und durch den Mund ſeines verklärten Sohnes Herakles, deſſen Leben nichts war als eitel Drangſal und Mühe, fordert Zeus als Pflicht des Philoktet und Neoptolemos, d. h. der Menſchen, daß ſie die Götter ehren (Phil. 1440 ff.).

Sonſt ſo milde und gelaſſen, gerät der Dichter in heiligen Zorn, wenn er ſieht, daß der Glaube an die Wahrheit der Orakel ſchwindet und der Menſch frevelnd an das Heilige taſtet. Alles bricht zuſammen, wenn die Welt entgöttert iſt (König Öd. zweites Staſ.). Doch die Götter halten die Herrſchaft in ewigen Händen, und wehe dem, der ſich vermeſſen überhebt! Denn ſeine Hybris ſtürzt ihn von der Höhe, die er erklommen wähnte (ebenda). Zeus haßt großſprecheriſcher Zunge vermeſſenes Prahlen und weiß den Frevler vernichtend zu treffen, auch wenn er der Stärkſte, der Mächtigſte iſt. Kapaneus und Ajas ſinken in den Staub, weil ſie ſich gegen die Götter erheben, Kreon wird zerſchmettert, weil er die heiligen Gebote nicht achtet und wider den höchſten Gott geläſtert hat (Ant. 1040 ff.). Solche Strafen lehren Beſonnenheit, ſich rein zu halten in Wort und Tat, den Verächter der Götter zu meiden und ihn vom Herde zu weiſen, wenn ſein Fuß über die Schwelle des Frommen tritt.

Dieſe Auffaſſung von den überirdiſchen Mächten, von ihrem Verhalten zu den Menſchen, von den notwendig ſich ergebenden Forderungen, welche ſie an das Verhalten der Menſchen zu ihnen ſtellen, hat ihre Wurzel in der Gemütsanlage des Dichters; dieſer ſelben Wurzel entſpringt, beſtätigt und bekräftigt durch eine lange Erfahrung, auch ſeine Lebensphiloſophie. Als Motto kann man

über ihren Inhalt das tiefſinnige Wort Pascals ſetzen: La douleur est au fond de tout. Was lehrt das Schickſal vieler großer, guter Menſchen der Vorzeit, nach der man doch ſo oft als einer beſſeren, glücklicheren ſich ſehnt? Was die Beobachtung des eigenen Lebens in der Gegenwart? Die völlige Ohnmacht des Menſchen, den Wechſel und die Unbeſtändigkeit alles Irdiſchen. Rechne alle einzelnen Glücksfälle der Sterblichen zuſammen, doch wirſt du niemanden auf der Welt finden, der wahrhaft glücklich iſt (Frgm. 616). Ohne Übel leben nur die Götter (Frgm. 861), nur ſie altern und ſterben nicht, alles andre zerſtört die allbezwingende Zeit (Öd. Kol. 607 ff.), der Menſch hat im beſten Falle nur das Heute, ungewiß, was morgen ſein wird (Öd. Kol. 567 f.), ja, ein Morgen gibt es für uns nicht, ehe es zum Heute geworden iſt (Trach. 943 ff.). Darum muß, wer im Glück iſt, zittern vor dem Unglück, das auf ihn lauert (Trach. 296 f. Phil. 502 ff.). Des Dichters Freund Herodot hat ja dieſem Gedanken in warnenden Exempeln klaſſiſchen Ausdruck gegeben, und Sophokles hält ſie ſeinen Hörern immer und immer wieder eindringlich vor, ſo im Tyndareosfragment (Nr. 583), am Schluß des König Ödipus, im Eingang der Trachinierinnen; und Philoktet mahnt Neoptolemos, als er ihm die Schickſalswaffe anvertraut, er ſolle zum Dämon des Neides flehen, daß ihm der Bogen nicht auch zum Verhängnis werde (V. 776 ff.). Wie aber der Menſch, wenn er ſich ſeiner Ohnmacht bewußt bleibt, nicht gegen göttliche Schickung ankämpfen wird (Frgm. 198), wie die Vernunft ihm gebietet, gelaſſen zu tragen, was die Götter ſchicken, ſo ſoll er auch ſein Leben nach den einfachen Grundregeln einrichten, welche uns das Sittengeſetz weiſt oder die Erfahrung an die Hand gibt. Die vornehmſte iſt, Wahrheit und Gerechtigkeit üben, Lüge und Unrecht meiden. Die Wahrheit ſteht immer aufrecht und ſiegt über die Lüge, welche nicht alt wird (Ant. 1195, Frgm. 737, 59, 78, 526). Beſſer, in Knechtſchaft andern gehorchen, als durch Gottloſigkeit Herr ſein über die Gegner (Frgm. 83). In allen Lebenslagen iſt beſonnene Überlegung ein hohes Gut, wie ihr Gegenteil ein Unglück (Ant. 1050, 1242 f.). Im Hinblick aber darauf, daß wir alle Menſchen ſind, ſollen wir Maß, Milde und Verzeihen üben, ſo mahnt im Ajas der edle Odyſſeus den ver-

härteten Agamemnon und geht ſelbſt mit gutem Beiſpiel voran, und wenn aus einer der Sophokleiſchen Geſtalten die eigenen Charakterzüge des Dichters hervorſchauen, ſo darf man dies von Odyſſeus behaupten. — Im übrigen: Ergebung auch in das Ende, das allen beſtimmt iſt! Der Tod iſt unentrinnbar, ſelbſt wenn man ſich zum Hauſe des Zeus flüchtete. Ein Tor, wer ihn fürchtet (Frgm. 866). Wie mag man den Tod eines Menſchen beweinen, da man doch nicht weiß, ob ihm die Zukunft Gewinn gebracht hätte (Frgm. 760)? Wobei es doch wieder eine ſonderbare Erſcheinung dieſes widerſpruchsvollen Daſeins iſt, daß gerade das Alter, das doch die Nichtigkeit des Lebens am beſten kennt, ſo oft eine heiße Sehnſucht zum Weiterleben hat:

Nach Leben dürſtet niemand als den Alternden (Frgm. 63).

Sollte dies damit zu erklären ſein, daß

Zum Kinde wieder wird der Mann, der alternde? (Frgm. 444).

Gewiß, es mag wohl richtig ſein, was der Dichter in dem ſchönen Fragment 328 zugleich feſtſtellt und ſich und andern wünſcht:

Das Schönſte in der Welt: ein Herz voll Redlichkeit,
Das Beſte: in Geſundheit leben; das Erfreulichſte:
Wenn Tag um Tag dem Menſchen wird, was er begehrt.

Aber wer hätte ſich deſſen je rühmen können?

Wo der Dichter die Rechnung des wirklichen Lebens einmal aufmacht, da iſt das Fazit unerfreulich, ja troſtlos. Die Schatten, welche ſchon den leuchtenden Menſchenfrühling Homers zeitweilig verdunkeln, ſind ſchwerer geworden, das Urteil, welches der Dichter über den Wert des Lebens fällt, lautet vernichtend. Ajas beneidet ſein Söhnchen Eurysakes, weil es noch keine Empfindung vom Unglück ſeines Vaters hat, denn das Daſein iſt am ſchönſten, ſolange uns das Bewußtſein von Freude und Schmerz fehlt, d. h. im traumhaften Dämmerleben des Kindes (V. 552 ff.). Und in dem erſchütternden dritten Staſimon des Ödipus auf Kolonos ſpricht es der Dichter, ſelbſt an der Schwelle des Todes ſtehend, mit den Worten der Greiſe von Kolonos in ſchrecklicher Klarheit aus: „Nicht geboren zu werden iſt das Beſte, das zweite aber, iſt man geboren, eilends wieder von hinnen zu gehen, zurück, woher man gekommen. Denn iſt die Jugend dahin mit ihrem holden Unverſtand, dann bricht das Heer der Übel herein, und zuletzt harrt

unſer das kraftloſe, ungeſellige, freudloſe Alter, in dem alles Elend ſich häuft.“

Ja, auch die Hoffnung iſt dem Menſchen verſagt, daß es nach dem Tode eine ausgleichende Gerechtigkeit gibt, daß die Guten, die Beladenen, die Gequälten hinter den Pforten des Hades oder auf ſeligen Inſeln ein Leben voll Wonne erwarte, die Böſen und Frevler aber Strafe und Pein. Wohl preiſt der Dichter in einem Fragment (Nr. 753) die Myſten dreimal glücklich, da es für ſie allein dort ein Leben gibt, für die andern nur Übel. Auch iſt — wohl von dem uralten Seelenkult her — die Vorſtellung da, daß die Pſyche der Abgeſchiedenen in der Tiefe fortlebt und geiſterhaft noch in dieſe Welt ſegnend oder zürnend hinübergreifen kann, daß ſie daher mit frommen Spenden zu erfreuen oder zu verſöhnen iſt. So lehnt Teukros Odyſſeus' Anerbieten ab, bei Ajas' Beſtattung zu helfen, aus Sorge, es möchte dem Toten verhaßt ſein (V. 1394 ff.), und in der Elektra wirken als treibende Motive Furcht und Hoffnung in den Seelen der Handelnden, wie der Schatten des ermordeten Agamemnon den Gang der Dinge hier oben beeinfluſſen wird. — Doch ſolche Blicke auf ein Jenſeits bleiben bei Sophokles durchaus vereinzelt.[1] Auf dieſer Erde vielmehr beginnt, verläuft und ſchließt das Leben des Menſchen, hier iſt der Boden ſeines Wirkens und Leidens, hier ſchafft er ſich Schuld und Schickſal, Luſt und Qual, hier ſegnet ihn die Hand der Götter oder ſchlägt ihn mit Unglück. Den Frevler ängſtigt nicht die Furcht vor den Strafen der Hölle, der ſchuldlos Verderbende rechnet nicht auf einen Lohn im Jenſeits. Die Toten liegen ſtarr und ſtumm, ſie kümmert nichts mehr.

Das iſt die Weltanſchauung eines Götterlieblings, dem ein Leben beſchieden war ſo reich und voll, wie nur wenigen Sterblichen. Wen möchte nicht Wehmut ergreifen angeſichts eines ſolchen Reſultats? Wer aber, der mit offenen Augen und wachem Geiſt durch dieſes Leben wandert, wird es anfechten können? Und dennoch verneint Sophokles der Menſch nicht mit ſchwächlichem Peſſimismus den Willen zum Leben, ſondern zeigt in ſeiner unverwüſtlichen Geſundheit, wie das Leben trotz alledem lebenswert iſt. Der Künſtler

[1] Man vergleiche die eingehende Behandlung bei Rohde, Pſyche 532 f., welcher auch alle Belegſtellen anführt.

in ihm aber hat uns mehr geſchenkt. Er hat als ein auserwähltes Rüſtzeug der Götter an jenem Reich des Ideals und der Schönheit mitgebaut, wohin wir uns flüchten können vor dem Lärm des Tags, vor der rauhen Wirklichkeit der Dinge.

Sophokles gehört nicht zu den Bahnbrechern im Reiche des Schönen; er iſt wie Schiller ein nationaler Dichter im edelſten Sinne des Wortes. Darin liegt ſeine Größe, zugleich aber auch die Schranke, welche ihm gezogen iſt. — Der poetiſche Zug der Zeit, die Anlage ſeiner Natur wies ihn auf die tragiſche Dichtung. Darum hat er Elegien und rein Lyriſches wie Päane — einer auf den Asklepios zur Abwendung der Peſt iſt Volkshymnus geworden — nur nebenbei gedichtet. Sophokles iſt ſo gut wie ausſchließlich Tragiker, und als ſolcher ſteht er auf den Schultern eines Größeren, des Äſchylus. Dieſen Schöpfer der griechiſchen Tragödie auch nur in ſeinen Grundlinien zu charakteriſieren würde ein Kapitel für ſich erfordern. Hier kann nur angedeutet werden, auf welchen Errungenſchaften des Äſchylus Sophokles weiterbaut, und was jenen Heros von unſerm Dichter unterſcheidet.

Das Weſen der attiſchen Tragödie als der Erbin Homers beruht darin, daß ſie einen Mythos, welcher dem Volke in ſeiner epiſchen Faſſung bekannt iſt, dramatiſiert. Sie führt die Heroen der Vorzeit und ihre Geſchicke in Leib und Leben vor. Dieſe Vorführung iſt der gehaltvollſte Teil eines Gottesdienſtes zu Ehren des großen Dionyſos Eleuthereus, ihr Inhalt ernſt. Leben heißt leiden. Der Dichter verwaltet ein heiliges Amt, er iſt Prediger und Lehrer ſeines Volks. Wenn er die guten und böſen Taten jener Heroen ſchildert, wenn er Schuld und Verhängnis dieſer gewaltigen Menſchen, die doch aber auch nur Menſchen ſind, in greifbarer Wirklichkeit über die Bretter ſchreiten läßt, wenn er das richtende — ſtrafende oder ſegnende — Eingreifen der Gottheit ſeinen Hörern zum warnenden Exempel hinſtellt, ſo wirkt er durch die Mittel des Schönen im höchſten Sinne religiös und ſittlich.

In einem andern Zuſammenhange wird der Entwicklungsgang dargeſtellt werden, welchen dieſe Feſtaufführungen aus unſcheinbaren Anfängen heraus genommen haben: die Tragödie als letzte und höchſte Kunſtform zu ſchaffen blieb Äſchylus vorbehalten. Er wählt

die Sage, welche er als bildſamſten Stoff für die Verkörperung ſeiner Idee erkennt, gliedert die Geſamtmaſſe trilogiſch, entwirft in großen Zügen eine dramatiſche Handlung, füllt die epiſchen Geſtalten mit Leben und weiſt an ihren Geſchicken nach, wie Schuld und Schickſal in innigem Zuſammenhange ſtehen, wie der Rachegeiſt ganze Geſchlechter zermalmt, wie Frevel und Überhebung ſich ſtraft, wie die göttliche Gerechtigkeit über uns Menſchen unbeſtechlich waltet. Alles legt dieſer Michelangelo unter den Dichtern in monumentalen, wuchtigen Zügen an, wie ein Rieſe ſpielt er mit Gedankenblöcken. Seine Muſe zeigt ein archaiſches, ſtrenges und doch erhabenes Antlitz, in den Gedanken wie in der Sprache. Schwierig und oft dunkel iſt er, namentlich in den Chorgeſängen, immer ſchwungvoll und von hinreißender Gewalt. Man merkt, daß hier nicht grübelnder oder zergliedernder Verſtand, ſondern ſchöpferiſche, aus den Tiefen der Seele ſteigende Phantaſie arbeitet, deren Bilder den Dichter mit übermächtiger Gewalt ergreifen. Deshalb iſt das tadelnde Wort des Sophokles: „Äſchylus, wenn du auch das Richtige ſchaffſt, ſo tuſt du es doch unbewußt“ vielmehr eine Beſtätigung ſeiner urſprünglichen Schöpferkraft. Dabei können wir es wohl verſtehen, daß eine ſolche Natur auch im wirklichen Rauſch voll dionyſiſcher Begeiſterung dichtete, wenn ihm die Gabe des Gottes, deſſen echter Prieſter er war, immer neues Feuer in die Adern goß.

Mit ſicherer Hand hat er die Grenzen des Gebietes abgeſteckt, aus dem ſich die Tragödie von nun an ihre Stoffe holte, hat er das Gerüſt gezimmert, welches ihrem Bau den Charakter gab, ihr den Geiſt eingehaucht, welcher ſie mit ihrem Leben erfüllte. Euripides konnte dieſen Tempel wohl zerſchlagen — und er mußte es, wenn er gegen ſich und ſein Volk ehrlich ſein wollte —, aber einen neuen an ſeine Stelle zu ſetzen war er ohnmächtig.

Deutlicher als bei Sophokles läßt ſich die Entwicklung des älteren Dichters aus den erhaltenen Stücken verfolgen, von den Bittflehenden über die Perſer und die Sieben bis zu der ſchon Sophokleiſch beeinflußten Oreſtie. Das Erbe, welches er ſeinen Nachfolgern hinterließ, iſt etwa folgendes. Eine epiſche Stoffmaſſe iſt unter eine einheitliche Idee geſtellt und wird in drei gewaltigen Akten vorgeführt, deren jeder ein Stück mit beſonderem Titel bildet.

Den Schluß macht ein burleskes Satyrſpiel. Die Geſamthandlung einer Trilogie kann Generationen umſpannen, die des Einzelſtückes iſt ſo energiſch zuſammengefaßt, daß ſie im Verlauf weniger Stunden die tragiſche Löſung einer längſt geknüpften Verwicklung gibt; der Ausgang zeigt das richtende Walten einer immer gerechten Gottheit; Menſchen, Dämonen, Götter treten in konkreter Wirklichkeit auf, die Menſchen aber noch nicht als individuelle Charaktere, ſondern abgeſehen etwa von der Klytaimeſtra der Oreſtie als heroiſche Masken in typiſcher Allgemeinheit. Für den Verlauf der Handlung iſt ein feſtes Szenarium nach Prolog, Epeiſodien und Exodos gewonnen, die Einführung des zweiten Schauſpielers ermöglicht durch einen Dialog, deſſen eine Perſon nicht mehr der Chor zu ſtellen braucht, zum erſtenmal einen lebensvollen Kampf zwiſchen zwei Menſchen, dieſen eigentlichen Nerv des Dramas. Eine eigenartige Diktion iſt entſtanden; ſie ſondert ſich nach den Bedürfniſſen des geſprochenen Dialogs und der geſungenen Chorpartien in die Geſprächsform mit attiſchem Sprachcharakter und in einen doriſch gefärbten lyriſchen Dialekt mit jenen charakteriſtiſchen, für den Geſang wie geſchaffenen A-Lauten. Als Versmaß des Dialogs hat ſich der ſechsfüßige Jambus gegen den mehr und mehr zurücktretenden trochäiſchen Tetrameter ſeine dominierende Stellung erobert, während den lyriſchen Teilen ein großer Reichtum teils einfacher, teils komplizierter Marſch- und Geſangsrhythmen vorbehalten bleibt, welche aus allen Gauen, wo man ſang und muſizierte, in Athen zuſammenfloſſen. Der ſzeniſche Apparat iſt, wenn man die primitiven Verhältniſſe jener Zeit in Betracht zieht, ſchon prächtig und glanzvoll zu nennen — Sophokles vereinfacht ihn ſogar, während Euripides wieder auf ihn zurückgreift —: pomphafte Aufzüge mit Wagen, Dienern, Gefangenen, Kriegsvolk; Götter zeigen ſich auf der Bühne und in der Luft, Geiſtererſcheinungen, aus der Tiefe aufſteigend, Schreckgeſtalten, Verſenkungen, Donner und Blitz erregen die Phantaſie der Zuſchauer. Bedenken wir, daß Äſchylus auch noch ſein eigener Schauſpieler war, ſo muß uns Reſpekt vor ſolcher Größe erfüllen.

Um die weitere Entwicklung der Tragödie und die Fortſchritte, welche ſie unſerm Dichter über Äſchylus hinaus verdankt, lückenlos

und mit Sicherheit feſtzuſtellen, wäre ein Material nötig, das uns leider fehlt. Was ſind überhaupt die kläglichen Trümmer, welche die zerſtörende Gewalt der Jahrtauſende überdauert haben, gegen die Maſſen von Dramen, welche der Bedarf forderte und eine ſtaunenswerte Produktion erzeugte! An den großen Dionyſien allein, von den Lenäen ganz abgeſehen, traten jährlich drei Dichter mit je vier Stücken zum Wettkampf in die Schranken. Das ergibt für das fünfte Jahrhundert allein zwölfhundert Dramen, wenn wir die Satyrſpiele darunterrechnen. Natürlich lief dabei manche minderwertige Ware mit, aber wir dürfen nicht glauben, daß in den dreiunddreißig erhaltenen Dramen der drei großen Meiſter nur die Ausleſe auf uns gekommen iſt. Edelſte Perlen ſind verloren gegangen. So haben wir, von Äſchylus noch abgeſehen, für Sophokles den Verluſt ſämtlicher Tragödien aus der attiſchen Lokalſage zu beklagen, und wie viele der etwa hundert nachweisbaren Titel kann man nur mit der ſchmerzlichen Empfindung betrachten, daß ſoviel Schönheit auf ewig dahin iſt! Und um der Entwicklung des Sophokleiſchen Genius nachzugehen und ſein Eingreifen in die Geſchichte der attiſchen Tragödie zu erkennen, müßten wir ſeine erſten Schöpfungen in der Hand haben. Da uns dies nicht vergönnt iſt, ſo ſind wir auf Schlüſſe aus den Werken ſeines Mannes- und Greiſenalters und auf die wenigen poſitiven Nachrichten, beſonders aus der Vita und dem Artikel des Suidas, angewieſen. Sie beſagen, zuſammenhangslos und ungeordnet, folgendes.

Sophokles verfaßte eine Proſaſchrift über den Chor; er ſtellte fünfzehn Mitglieder ſtatt der bisherigen zwölf in den Chor, führte die phrygiſche Tonart und den dritten Schauſpieler ein, trat nicht mehr mit einer geſchloſſenen Tetralogie, ſondern mit Einzeldramen in den tragiſchen Wettkampf, trennte wegen ſeines ſchwachen Organs die Funktion des Schauſpielers von der des Dichters, ſchrieb die Rollen den ihm zur Verfügung ſtehenden Schauſpielern auf den Leib und erfand — nach Ariſtoteles' Poetik Kap. 4 — die Skenographie, d. h. die dekorative Bemalung des Bühnenhintergrundes. Die Quelle der letzten Nachricht iſt wertvoller als Vitruv, nach welchem zuerſt Äſchylus ſich eine Dekoration malen ließ.

468 trat Sophokles in die Öffentlichkeit, wenige Jahre ſpäter,

etwa 465, erfolgt eine große Reform des Bühnenweſens, die Oreſtie vom Jahre 458 weiſt gegen die früheren Dramen des Äſchylus weſentliche Unterſchiede auf: alles deutet darauf hin, daß hier die Hand des jungen Dichters zu ſpüren iſt. Gewiß ſind nicht alle aufgezählten Neuerungen Schlag auf Schlag eingeführt, wie denn ſchon von dem Auftreten des Dichters als Schauſpieler erzählt wurde; ſicher aber ſteht jene Bühnenreform auch mit der inneren Entwicklung der Tragödie im Zuſammenhang. Nehmen wir die beſten Quellen für den Unterſchied beider Dichter, ihre Dramen, zu Hilfe, ſo wird ſich am eheſten ein Bild ergeben, welches uns einerſeits die Fortſchritte der dramatiſchen Technik, anderſeits den Künſtler und Dichter Sophokles in ſeinen Stärken und Schwächen erkennen läßt.

Jenen in der Vita und bei Suidas verſtreuten Notizen, wenn ſie auch kahl und dürftig ſind, läßt ſich doch ein Zuſammenhang abgewinnen. Den Schlüſſel würden wir in der Schrift über den Chor haben, wäre ſie nicht verloren; denn die Wahrheit dieſer Nachricht zu bezweifeln, wie es geſchehen iſt, liegt kein Grund vor, ſo ungewöhnlich eine ſolche literariſche Erſcheinung für jene Zeit auch iſt. In ihr wird der Dichter die Gründe erläutert haben, die ihn zu ſeinen Neuerungen zwangen. Ihr Ziel wurzelt in der Erkenntnis, daß das Weſen der Tragödie Handlung iſt. Darum verringert er den Umfang der lyriſchen Partien, macht der aktiven Beteiligung des Chors an der Handlung ein Ende und beſchränkt ihn auf die Rolle eines ſie betrachtenden Freundes. Als Erſatz dafür verſtärkt er das Stimmmaterial und bereichert den muſikaliſchen Gehalt der Tonempfindungen um ein neues Ethos. Iſt doch das attiſche Drama kein Schauſpiel in unſerem Sinne, ſondern die Verſchmelzung poetiſcher, muſikaliſcher und orcheſtiſcher Elemente zu einer in ihrer Art einzig daſtehenden Kunſtgattung. Allerdings bleiben Muſik und Tanz dienende Glieder der Poeſie, dennoch mußte der tragiſche Dichter ein Künſtler in umfaſſender Bedeutung des Wortes ſein und Muſik wie Orcheſtik beherrſchen. Was Sophokles durch die Beſchneidung des Liederumfangs gewinnt, kommt der Handlung zugute: Drama heißt Handlung. Darum der dritte Schauſpieler, darum das Einzeldrama. Jener entlaſtet Protagoniſten und Deuteragoniſten, da er die Nebenrollen übernehmen kann.

Die ganze Kraft des ersten und zweiten Schauspielers steht jetzt der Herausarbeitung des Kontrastes zwischen den Vertretern des Spiels und Gegenspiels zur Verfügung, die Einreihung eines dritten Darstellers gestattet, was früher ja auch schon die Maske, aber doch nur in beschränktem Umfange ermöglichte, eine lebensvollere Bühnenwirkung durch Vermehrung der Rollen. Das Einzeldrama ferner geht allerdings über den Umfang des bisherigen trilogischen Drittels nicht oder doch nicht wesentlich hinaus, denn das verbot der Brauch des Agon, der an vier hintereinander aufzuführenden Stücken festhielt. Die Verkürzung der Chorpartien bedeutete aber einen erweiterten Dialog, also eine vergrößerte Handlung. Eine wesentlich epische Berichterstattung, wie sie noch die Sieben vom Jahr 467 haben mit einem Helden, der nur den angstvollen Chor beruhigt oder zurückweist und dann fortstürmt in seinen Tod, ist fortan unmöglich. Das beweist die Orestie desselben Dichters am besten.

Wenn ferner den Dichter der Mangel an Stimme verhinderte, sein eigener mimischer Interpret zu sein, wie es bisher Brauch war, so ist er durch diesen äußerlichen Umstand der Begründer eines neuen Künstlerstandes geworden. Die Schauspieler haben Ursache, Sophokles als ihren Schutzpatron zu verehren. Offenbar studierte er Talent und Eigenart seiner mimischen Kräfte — Tlepolemos wird als hervorragendste genannt —, und diese wirkten auf die lebensfrische Ausgestaltung seiner Charaktere zurück. Dies ist doch wohl der eigentliche Sinn jener Notiz, daß er die Dramen nach den Naturen (φύσεις) der Schauspieler zuschnitt.

Wie nun ein großer dramatischer Dichter seine Stoffe wählt, wie er die Handlung gestaltet und aufbaut, wie er die Charaktere, die Träger der Handlung, entwirft und zeichnet, wie er die Sprache behandelt, die seinen Gedanken den plastischen Leib gibt, das alles macht zusammen seinen künstlerischen Charakter. Dies mit Treue und Strenge zu ergründen und darzustellen ist die höchste Aufgabe der Kunst des Erklärers, an deren Lösung Generationen zu arbeiten haben. Besonders gilt dies für die so trümmerhaft überlieferten griechischen Tragiker. Die Arbeit des einzelnen an ihnen bleibt Stückwerk, im besten Falle ein Versuch, der Wahrheit einen Schritt näher zu kommen. Glücklich, wem auch nur dieses gelingt! —

Phrynichos, dieser unserm Dichter wesensverwandte Vorgänger des Äschylus, und Äschylus selbst hatten den Versuch gemacht, das Stoffgebiet der Tragödie zu erweitern, indem sie das historische Drama schufen. Es wäre ein unermeßlicher Gewinn für die Entwicklung des Dramas im Altertum gewesen, wäre man auf dieser Bahn fortgeschritten. Welche Perspektive, wenn die Taten der Nation oder einzelner Stämme, wenn Ereignisse wie der Sturz der Tyrannis in Athen mit richtiger Erfassung der darin beschlossenen poetischen Keime, wenn geschichtliche Charaktere, wie z. B. Themistokles, in ihrer Größe und Tragik dramatische Gestaltung gefunden hätten! Doch die Erwägung, daß die wahrscheinliche Aufwühlung politischer Leidenschaften in einer erregbaren Menge die religiöse Feier gestört hätte, verwies die historischen Stoffe von der Bühne. Der tragische Agon war der erhebendste Teil des dionysischen Gottesdienstes: ihm sollte alles Profane fern bleiben. Darum sehen sich die Dichter auf die Mythen und Sagen des Epos und der einzelnen Landschaften angewiesen, soweit sie allgemeiner bekannt und poetisch fruchtbar waren. Trotz der Sagenfülle mußte sich bei dem gewaltigen Bedarf an Dramen mit der Zeit Stoffmangel fühlbar machen; auch ergab es sich von selbst, daß die Dichter auf die dankbarsten Sagen, deren Zahl naturgemäß beschränkt war, immer wieder zurückgriffen. Dadurch kamen sie, wenn die Stoffe bereits mehrfach behandelt waren, ihren Vorgängern gegenüber in eine schwierige Lage. Nachahmer wollte man nicht werden, man mußte also über Mittel sinnen, original zu bleiben. Eine willkürliche Veränderung der Hauptmomente jeder Sage war ausgeschlossen. Somit blieb stofflich nur die Möglichkeit, kleinere Züge selbständig umzuformen. Das genügte aber nicht. Darum setzt die Gestaltungskraft der Nachfolger des Äschylus da ein, worauf ohnehin das stärkere Hervortreten der Handlung gegenüber den Chören wies: auf die Charaktere und die Motive ihres Handelns. Hier lag ein noch unbebautes Feld, hier eine Fundgrube, aus der noch Schätze zu fördern waren.

Wie löste nun Sophokles seine Aufgabe?

Jede Tragödie zunächst legt der Dichter als völlig in sich

abgeſchloſſenes Werk an. Die Handlung weiſt weder auf ein vorausgehendes Drama zurück noch auf ein folgendes hin. Ihre Vorausſetzungen geſtaltet er mit vollkommener Freiheit je nach ſeinen Zwecken verſchieden, auch wenn die Stücke zu demſelben Sagenkreiſe gehören. Antigone und Ödipus auf Kolonos weichen in der Vorfabel unter ſich ebenſo ſtark ab wie beide zuſammen wieder von den Verhältniſſen, welche der Ausgang des König Ödipus vorausſetzt. Die Änderungen betreffen aber meiſtens nur unerhebliche Dinge. Im ganzen ſchaltet Äſchylus mit dem Sagenſtoff freier. Sophokles ſchließt ſich in ſeiner Kompoſitionsweiſe enger an das epiſche Vorbild an. Das folgt u. a. aus dem Zeugnis des Athenäus (VII 277): „Er hatte ſeine Freude am epiſchen Kyklos, ſo daß er ganze Dramen verfaßte in der Weiſe, daß er ſich an die in jenem enthaltene Mythopoiie (d. h. an den Inhalt ſeiner Erzählung) anſchloß.“ — Erfindung iſt überhaupt ſeine Stärke nicht. Er will auch gar nicht ſtofflich intereſſieren. Sein Blick iſt auf den Menſchen gerichtet: nicht welches Schickſal über ihn hereinbricht, iſt ihm weſentlich und Ziel ſeiner Darſtellung, ſondern wie der Held ſein Schickſal trägt, wie er mit ihm ringt und kämpft, ihm unterliegt oder es überwindet, wie ſich das Geſchick, das er erleidet, in ſeiner Seele ſpiegelt. Darum ſind ſeine Stücke Charaktertragödien, ihre Wirkung, ihr Reiz geht aus von den dargeſtellten Menſchen.

Für den Beginn der Handlung wählt er den fruchtbarſten Moment; die materiellen Vorausſetzungen ſind ſo geordnet, daß binnen einiger Stunden ſich alles vollzieht. Freilich nötigten zu ſo ſtraffer Anlage der Dramen die beſonderen Verhältniſſe der attiſchen Bühne jeden Dichter. Vier aufeinanderfolgende Stücke an einem Tage beſchränken die verfügbare Zeit für den einzelnen, der Chor verläßt ſeinen Platz nicht, zwingt alſo zur Einheit des Ortes und der Zeit und zu raſchem Abſchluß. Nicht wenig ſchließlich hat zu letzterem die Maske beigetragen. Sie gehört zum Kultus des Dionyſos und kann als ſakrale Inſtitution nicht beſeitigt werden, ſo läſtigen Zwang ſie Darſtellern und Dichtern auch auferlegt. Da Maskenwechſel zu den ſeltenen Ausnahmen gehört und der Ausdruck der Maske natürlich derſelbe bleibt, ſo kann das Geſicht des Schauſpielers nur einen Grundzug der

Seelenstimmung tragen. Wenn nun auch plötzliche Übergänge durch stummes Spiel wie Verhüllung des Hauptes, Abwenden, Verdeckung durch andere Personen sich verbergen lassen, so bleibt der Dichter doch genötigt, mit einem Typus zu rechnen, der ja bei den Hauptdarstellern ernst und leidensvoll ist. Um nicht unnatürlich zu werden, sah er sich auch durch die Maske gezwungen, die Handlung in möglichster Geschlossenheit zu gestalten und rasch abzuwickeln. Welch ein Meister Sophokles in dieser dramatischen Konzentration ist, hat er durch den König Ödipus bewiesen. Keine Tragödie des Altertums kann sich, soweit wir sehen, an harmonischer Symmetrie des Baues und elastischer Schnellkraft der Handlung mit ihm messen. Auch die übrigen erhaltenen Stücke zeigen als charakteristische Merkmale logische Konsequenz, Durchsichtigkeit und Klarheit; nirgends hascht der Dichter nach Effekt, immer arbeitet er mit einfachen Mitteln. Das schöne Maß, dieses besondere und häufig so wenig beachtete Erbteil der Hellenen, ist auch ihm angeboren und bestimmt das Gesetz seines Schaffens, gibt dem Bau und den Charakteren seiner Dramen ihre reine Harmonie. Wo der Bau einzelner Stücke Besonderheiten aufweist, wie z. B. das vorzeitige Abtreten des Helden im Ajas und in der Antigone, liegen Ursachen vor, die wir in den Einrichtungen der Regie suchen; die geringe Spannung und ermüdende Länge des Ödipus auf Kolonos erklärt der Charakter des Stoffes und das Eingreifen einer fremden Hand; die unleugbaren Mängel der Trachinierinnen, deren Komposition am schwächsten ist, entspringen gleichfalls dem spröden Material der Sage.

Jeder Dichter verwendet für seine dramatische Technik diejenigen Kunstmittel, welche seiner Natur gemäß sind; sie bestimmen in ihrer Eigenart seinen Kunstcharakter. Die bedeutsamsten Merkmale der Sophokleischen Kompositionsweise wird der aufmerksame Leser unschwer erkennen. Als Hebel zunächst, um die Handlung in Bewegung zu setzen, ihren Verlauf zu beeinflussen und abzuschließen, bedient sich der fromme Dichter gern der Orakel. Drei Orakel bilden recht eigentlich den Nerv des König Ödipus; im Ödipus auf Kolonos soll nach einem Spruche Apollos der Held im Hain der Eumeniden seine letzte Ruhe finden, ein zweiter bestimmt Kreon zu dem Versuch, sich des Greises zu bemächtigen,

ein dritter treibt Polyneikes vor ſeinen zürnenden Vater (V. 1331). In der Elektra bringt der Befehl des Gottes an Oreſtes den Stein ins Rollen, in den Trachinierinnen iſt das Schickſal des Herakles an die Erfüllung zweier Orakel gebunden, im Philoktet veranlaßt eine Weisſagung des Sehers Helenos die Entſendung des Odyſſeus und Neoptolemos. Auch wo nicht, wie in dieſen Fällen, wirkliche Offenbarungen vorliegen, läßt der Dichter die Götter entweder durch ihre berufenen Diener oder ſelbſtändig mahnend und warnend eingreifen. Kalchas' Wort, daß Ajas vom Zorne der Athene heute Unheil drohe, treibt die Handlung zu raſchem Fortſchritt; Teireſias, durch mißlungene Opfer und die Beſudelung der Altäre beſorgt, tritt als Warner vor Kreon; ein Gott ſchickt den Traum, welcher Klytaimeſtra ängſtigt; Zeus' Wille, den Herakles verkündet, bricht den eiſernen Entſchluß Philoktets. Überall ſpürt man alſo die Hand der Götter, welche über den Menſchen waltet.

Und daß ſo oft gerade die Helden der Stücke dieſe Götterhand nicht merken, daß ſie ahnungslos eben das tun, was ihr eigenes und ihrer Lieben Verhängnis heraufführt, daß ſie in Finſternis wandeln, daß ihre Worte, ihnen ſelbſt unbewußt, zu den Tatſachen in erſchütterndem Gegenſatz ſtehen, das iſt ein weiterer, dem Schaffen unſeres Dichters eigentümlicher Zug: die tragiſche Ironie. Sie durchzieht den ganzen König Ödipus, tritt aber auch an bedeutſamen Stellen anderer Dramen hervor: Deianeira ſendet Herakles als Gegengeſchenk (V. 494 ff.) eine Liebesgabe und tötet ihn dadurch, Kreon will durch ſeinen erſten Herrſcherakt ſich als ein König einführen, wie er ſein ſoll, und gräbt dadurch ſeinem Hauſe das Grab, Ajas glaubt ſeine Rache zu kühlen und zerſtört ſich ſelbſt, Klytaimeſtra und Aigiſthos wähnen am Ziel ihrer Wünſche zu ſtehen, und der Mord lauert an ihrer Seite.

Nur einen graduellen, keinen Weſensunterſchied von der Geſtaltung der Dinge, welche die tragiſche Ironie erzeugt, bedeutet diejenige, welche zur Anagnoriſis, zur Erkennung führt. Sie beruht auf dem Gegenſatz zwiſchen den orientierten Perſonen des Gegenſpiels, deren Wiſſen auch der Zuſchauer teilt, und den befangenen Vertretern des Spiels. Beſonders der Held lebt, während die Handlung ſich vollzieht, in einer Sphäre der Gedanken und Vorſtellungen, welche den objektiven Tatſachen widerſpricht. Die

Kunſt des Dichters weiß dieſe Befangenheit des Helden, einmal ſogar mit einem faſt modernen Raffinement, zu den ſtärkſten Wirkungen zu verwerten. Sie kann tragiſch oder befreiend ſein. Das klaſſiſche Beiſpiel einer tragiſchen Erkennung iſt König Ödipus, einer befreienden Elektra. Zwiſchen beiden ſteht die Anagnoriſis im Philoktet (V. 915 ff.); auch hier wirkt ſie ſpannend und erſchütternd und zwar in doppelter Hinſicht, einmal durch den Seelenkampf des Neoptolemos, der ſie mit zwingender Notwendigkeit erzeugt, dann durch ihre Folgen für den Seelenzuſtand und Entſchluß des Helden. — Die Erkennung fällt als ein Glanzſtück, auf welches die Kunſt des Dichters hinarbeitet, mit der Kataſtrophe oder mit dem Höhepunkt der Handlung zuſammen. Übrigens weiß ja bekanntlich ſchon das Epos von dieſem Kunſtmittel Gebrauch zu machen, wenn auch in der Odyſſee wie mit ſchaler Nachahmung in der Äneis nicht dem Helden die Augen geöffnet werden, ſondern umgekehrt er ſich zu erkennen gibt.

Schon die tragiſche Ironie und die Anagnoriſis beruhen im letzten Grunde auf einer Kategorie, welche Welt und Leben erfüllt und den eigentlichen Anſtoß zu aller Entwicklung gibt, auf dem Gegenſatz. Auch die Poeſie, das ideale Abbild des Lebens, erfüllt er, und ſo ſchafft auch unſer Dichter wie unter dem Zwange einer Naturgewalt überall in Kontraſten. Sie treten im Bau der Handlung wie in der Anlage der Charaktere hervor. Wenn der Chor im König Ödipus (drittes Standlied) ſich in frohen Hoffnungen wiegt und unmittelbar darauf der zerſchmetternde Blitz auf den Helden niederfährt, wenn in der Antigone die Sinnesänderung Kreons die Greiſe in der Zuverſicht, es werde nun noch alles gut werden, zu einem Bacchusliede begeiſtert (fünftes Standlied), und kaum daß ſein letzter Ton verhallt iſt, der Bote mit den Unglücksnachrichten kommt, wenn die Jungfrauen in den Trachinierinnen (drittes Standlied) den Päan hinausjubeln: „Herakles naht," und dann Deianeira voller Seelenangſt von der zerſtörenden Kraft des vermeintlichen Liebeszaubers berichtet, — ſo kann dieſes harte Aufeinanderſtoßen der Gegenſätze ſeine Wirkung auf den Zuſchauer ebenſowenig verfehlen wie die Kontraſtierung der Charaktere, auf die wir kaum hinzuweiſen brauchen. Die Einführung des dritten Schauſpielers gab, wie bereits früher angedeutet, dem Dichter die

Möglichkeit, dieſe Gegenſätze mit beſonderer Kraft an den Charakteren hervorzutreiben: Ismene dient Antigone, Chryſothemis Elektra als Folie. Auch innerhalb desſelben Charakters iſt der Kontraſt wirkſam: vulkaniſche Leidenſchaft, zarte Innigkeit (Ödipus); wilder Haß, leidenſchaftliche Liebe (Elektra); unbeugſamer Manneswille, kindliches Vertrauen (Philoktet); Rachſucht gegen die Feinde, Treue den Freunden (Ajas).

Der feierliche Einzug des Dionyſos auf weinlaubgeſchmücktem Wagen unter bachantiſchem Gepränge hatte Äſchylus und wohl auch den andern älteren Tragikern den Anlaß gegeben, auch äußerliche Mittel zum Zwecke glanzvoller Aufführungen nicht zu verſchmähen. So tritt Agamemnon als ſiegreicher Heeresfürſt mit Wagen, Kriegern und Beuteſtücken in der Oreſtie auf. Auch andre ſinnliche Effekte werden verwandt: Apollo und Athene, die Erinyen in dem vollen ſchauerlichen Spuk ihrer nächtlichen Grauengeſtalten erſcheinen, der Geiſt Klytaimeſtras, der Schatten des Dareios ſteigen auf und verſinken. Sophokles verzichtet faſt prinzipiell auf äußerliche Senſation. Zwar den König begleitet natürlich ein Gefolge, den Prolog zum König Ödipus eröffnet ein Prozeſſionsbild, in den Trachinierinnen führt Lichas die kriegsgefangenen Mädchen herein, Athene ſteht im Prolog des Ajas mit Odyſſeus vor dem Zelt, Herakles erſcheint am Schluß des Philoktet, — das iſt aber auch alles und ſoll keine ſinnfälligen Wirkungen haben.

Faſt ausnahmslos iſt der Dichter beſtrebt, alles, was für die Durchführung der Handlung in Betracht kommt, ſorgfältig zu begründen. Daß er die Aufgabe der *inneren* Motivierung glänzend löſt, verſteht ſich für einen Dichter ſeines Ranges von ſelbſt. Das Grundgeſetz der Kauſalität, welches den realen Dingen und Geſchehniſſen immanent iſt, beherrſcht auch die Idealwelt der Dichtung. Darum müſſen die Worte und Handlungen hier dem Charakter der Perſonen entſpringen wie der Pflanzenſchaft ſeiner Wurzel, denn wo Zufall und Willkür waltet, fehlt die innere Notwendigkeit, welche allein eine Dichtung wahr macht. Ja, entſprechend der Vollkommenheit, welche wir von der idealen Welt zu fordern berechtigt ſind, muß jede Dichtung in höherem Sinne wahr ſein als die oft zufällig erſcheinenden Dinge der Wirklichkeit.

Nach dieſem Geſetz entwickelt Sophokles Szene um Szene zwingend zu einer dramatiſchen Handlung, deren ſchöne Linie in ſtetem Fluß von der Expoſition bis zum Höhepunkt ſteigt und von da zur Kataſtrophe fällt. Aber der Dichter macht es ſich auch zur Regel, Äußerlichkeiten, wie beſonders das Auf- und Abtreten der Perſonen zu motivieren, denn ſie gehören ja ebenfalls zu den Erforderniſſen richtiger dramatiſcher Ökonomie. Beſonders kunſtvoll formt er den Prolog, deſſen organiſche Verbindung mit der Handlung dem geiſtloſen Euripideiſchen Schema unendlich überlegen iſt. Im Alter wird er in den Motivierungen flüchtiger und nachläſſiger; auch in den früheren Dramen entdeckt der Spürſinn des Leſers hier und da Mängel, welche den Hörern nicht aufgefallen ſein werden. Ebenſo zeigen Stücke wie Antigone und Trachinierinnen ſtarke Freiheiten in der Ökonomie der Zeit.

Wenn früher bemerkt wurde, daß Erfindung nicht Sophokles' Stärke iſt, ſo hatten wir damit eine relative Armut an neuen Motiven und Situationen bei ihm im Auge. Freilich ſtellten die Hörer in dieſer Hinſicht wohl keine hohen Anforderungen, und das mochte auf die Dichter zurückwirken. Unbedenklich und unbefangen entlehnte auch einer vom anderen Erfindungen und Neuerungen, wenn ſie ſeinem Geſchmacke zuſagten. Auch erklärt die Nötigung zu einer uns ſchier unnatürlich dünkenden Produktion ein oft ſchematiſches Verfahren bei der dramatiſchen Arbeit.

So fällt dem Leſer ſchon an den erhaltenen Dramen mehr als eine Entlehnung, Wiederholung oder Variierung auf. Z. B. benutzt Äſchylus in den Choephoren zum Ausweis der Perſönlichkeit des Oreſt vor Elektra äußere Zeichen, und zur Beängſtigung Klytaimeſtras einen Traum, den er ſelbſt wieder von Steſichoros borgt. Sophokles erfindet nichts Neues, ſondern ahmt ſeinem Vorgänger nach, ſchreibt ihn aber nicht ab, ſondern variiert jene Zeichen und dieſen Traum, deſſen Variante er ſeinerſeits dem Freunde aus Halikarnaß entlehnt. In demſelben, aus ſpäter Zeit ſtammenden Drama opfert Klytaimeſtra Apollo auf der Szene und ſpricht ein läſterndes Gebet, dem die Erfüllung ſcheinbar auf dem Fuße folgt. Damit kopiert der Dichter ſich ſelbſt, denn das iſt auch innerlich eine Wiederholung der berühmten Jokaſteſzene. Vollkommen gleicht auch das Auftreten der Heldin dieſer Tragödie

dem des Ajas — wobei natürlich vom Prolog des Ajas abzusehen ist —: Ruf beider hinter der Szene: „Weh mir," dann Auftreten mit großer lyrischer Pathosszene, schließlich ruhiger Dialog. Auffällig ähneln sich auch die Botenberichte vom Selbstmord Jokastes und Deianeiras, der Eingang mit beinahe wörtlicher Übereinstimmung der Satzkonstruktion (König Öd. 1240 ff., Trach. V. 900 ff.). Antigone wird in ein Grabgewölbe eingeschlossen, Elektra dasselbe Schicksal angedroht. Die beiden Teiresiasszenen im König Ödipus und der Antigone sind zwar insofern verschieden motiviert, als im König Ödipus der Seher wider seinen Willen geholt wird, in der Antigone dagegen ungerufen erscheint; aber ihre Komposition stimmt völlig überein, zum Teil wörtlich. Ebenso verherrlichen Antigone (drittes Standlied) und Trachinierinnen (V. 441 ff. und 498 ff.) mit gleichen Gedanken die Macht des Eros und der Aphrodite. So ist — für uns steht die Priorität des Königs Ödipus vor Antigone fest — Kreon in der Antigone nach Ödipus modelliert. Chrysothemis endlich ist zwar keine Kopie Ismenens, wie die Charakteristik in einem folgenden Abschnitt zu beweisen hofft, aber sie sind doch zu dem gleichen Zweck geschaffen, und die Ähnlichkeit der Heldinnen, welchen sie ihre Entstehung verdanken, bedingt auch die Übereinstimmung in der Grundstruktur jener Charaktere.

Oben sagten wir, daß den Dichter nicht sowohl der Sagenstoff interessiere als die Menschen, welche die Handlung tragen; deshalb seien seine Dramen Charaktertragödien. Ist dieser Satz richtig, so folgt, daß die Darstellung des Menschen Hauptaufgabe des Dichters bleibt. Indem er sie zuerst aufstellt, weist er dem Drama ein neues Problem. Seine Lösung macht Sophokles zum Schöpfer des tragischen Charakters.

Was jeden Menschen vom andern unterscheidet, die Summe der konstanten Eigenschaften, welche seine Individualität bilden, nennt man seinen Charakter. Je höher und reicher entwickelt ein Volk, desto mannigfaltiger die Charaktere. Die Erfassung und Darstellung des Charakters bleibt eine lockende Aufgabe jeder Kunst, das Vermögen, ihn zur Darstellung zu bringen, macht den Künstler. Abschreiben der Wirklichkeit bedeutet aber noch keine Kunst, ebensowenig

wie die Photographie einer Landschaft — auch sie hat ihren Charakter — ein Kunstwerk ist. Erst wenn ein Künstler sie geschaut und in sich aufgenommen hat, wenn ihr Reflex den Weg durch sein Gehirn und seine Hand gegangen ist, entsteht ein künstlerisches Gebilde. Derselbe Prozeß erzeugt das gemalte Bild, die gemeißelte Statue, den poetischen Charakter. Er beruht vorwiegend auf zwei Tätigkeiten des Gestaltenden: auf der Ausscheidung des Zufälligen und auf der Ausprägung des Wesentlichen im Sinne einer höheren, in der realen Welt nicht vorhandenen, aber idealisch geschauten Naturwahrheit. Je nach der Eigenart des Künstlers und nach seiner Fähigkeit, die Dinge zu betrachten und zu fixieren, entstehen die verschiedenen Stufen und Richtungen der Künste.

Die Zurückführung auf das Wesentliche, welche jeder wahren Kunst etwas Typisches gibt, ist im höchsten Grade den Hellenen eigentümlich und drückt ihren poetischen Gestalten einen plastischen Charakter auf. Anselm Feuerbach, der wie Winckelmann ein nachgeborener Grieche war, sagt einmal in seinem „Vermächtnis" S. 84: „Stil ist richtiges Weglassen des Unwesentlichen", und v. Wilamowitz (Orestie S. 43) von der Schlußszene der Choephoren, daß sie gedichtet ist „in jener künstlerischen Stilisierung, die nur eine auf das Wesentliche zurückgeführte Natur erscheint, die eben spezifisch hellenisch ist". Was Feuerbach, der kritisch untersuchende Künstler, negativ ausdrückt, ergänzt der künstlerisch empfindende Philologe positiv mit fast wörtlicher Übereinstimmung. Die Dichter, welche dieses Prinzip am reinsten verkörpern, sind Homer und Sophokles. Letzterer hat sich selbst einmal darüber geäußert, als er den Unterschied seiner Charakterzeichnung von der Euripideischen erläutert. Er sagt, daß er die Menschen darstelle, wie sie sein sollen, Euripides, wie sie sind. Da auch die Charaktere des Euripides mit dem Auge des Künstlers geschaut und entworfen sind, so ist mit dem Urteil über diesen Dichter natürlich keine Art photographischen Verfahrens gemeint oder gar getadelt. Mit diesem Abzug werden wir dem Unterschied in der Arbeit beider Dichter und dem Verständnis der Sophokleischen Charakteristik näher kommen, indem wir uns dabei der auseinanderstrebenden Gesamtanschauung beider erinnern. Euripides stellt unter der heroischen Maske, welche ihm die konservative Richtung des attischen Theaters aufzwang,

die modernen Menſchen ſeiner Zeit dar, Sophokles dagegen Idealmenſchen. Ein Begriff, welcher ſofort der Erläuterung bedarf.

Der Hiſtoriker Beloch verſteht (Griech. Geſch. I S. 575) die Definition des Sophokles dahin, daß ſeine Menſchen vollendete Tugendſpiegel oder vollendete Böſewichter ſeien. Dieſe Auffaſſung iſt doppelt falſch. Denn einmal verflacht ſie mit willkürlicher, die Natur des Dichters verkennender Beſchränkung des Idealbegriffs auf das Ethiſche jene plaſtiſchen, lebendigen Geſtalten zu moraliſchen Plattheiten, und dann konſtruiert ſie in ihrer antithetiſchen Zuſpitzung Ideale des Guten und Böſen, welche — den einen Theſeus vielleicht ausgenommen — bei Sophokles tatſächlich nicht zu finden ſind.[1] Wollte der Dichter ſeine Menſchen zu Menſchen ſprechen laſſen, wollte er, daß ihre Geſchicke die Hörer ergriffen und rührten, ſo mußten ſie organiſiert ſein wie die Menſchen ſeiner Zeit, denken und empfinden wie ſie. Darum fließt warmes, rotes Blut in ihren Adern, darum ſind ſie keine Schemen oder abgezogene Begriffe. Zugleich aber entrückt ſie die Handlung in die ferne Vorzeit gewaltiger, größerer, mächtigerer Menſchen (man vergleiche Neſtors behagliches Verweilen in ſeinen Jugenderinnerungen) — darum bleiben ſie Heroen. Indem ſie dann durch die Phaſen jenes eben geſchilderten künſtleriſchen Prozeſſes gehen, vereinfachen ſie ſich zu weſentlichen Menſchen, d. h. ſolchen, welche von den Schlacken des Zufälligen befreit ſind; zugleich verklären ſie ſich unter der Hand des im Perikleiſchen Geiſte arbeitenden Dichters zu jenen Idealgeſtalten, welche ihr plaſtiſches Gegenbild in den Schöpfungen des Phidias haben. Treten wir vor den Parthenonfries, ſo ſehen wir die Sophokleiſchen Menſchen im Marmorrelief. Dieſe Hunderte von Männern, Greiſen, Jünglingen, Jungfrauen tragen alle denſelben Familientypus, und doch gleicht keiner dem andern. Obgleich den Charakteren unſeres Dichters jene Kompliziertheit der ſeeliſchen Struktur fehlt, worin

[1] In ſeiner Würdigung des Sophokles leiſtet Beloch auch folgenden Satz: „Wer ſeine Stücke ſah, brauchte ſeinen Geiſt nicht ſonderlich anzuſtrengen und konnte mit dem erhebenden Bewußtſein nach Hauſe gehen, wieder einmal einen genußreichen Tag verlebt zu haben.“ — Ein ſolche Geſchmackloſigkeit iſt die Folge der in zünftigen Kreiſen jetzt Mode gewordenen Herabſetzung des Dichters, einer Reaktion gegen ſeine frühere Überſchätzung.

die moderne Dramatik ihre Kraft und ihren Stolz setzt und welche in der Tat ihren prickelnden Reiz ausmacht, obgleich jene hellenische Stilisierung ihren Organismus auf einen Grundzug aufbaut, so ist doch die Natur des Menschen, die Kunst des Dichters reich genug, jedem Charakter sein besonderes Gepräge zu geben. Dies hat die Einzeldarstellung der Charaktere zu erweisen.

Sophokles hat zwar nicht die umfassende Genialität des Goethischen Geistes, er ähnelt aber unserem größten poetischen Genius darin, daß er das Wesen des Weibes am tiefsten zu ergründen und am wahrsten darzustellen vermag. Darum ergreifen seine Frauencharaktere am tiefsten, und wir sehen in der Gestalt Deianeiras die Krone seiner Charakteristik. Weder Äschylus noch Euripides reichen in der Darstellung der Tiefe eines liebenden Weibes an ihn heran.[1] Selbst indirekt weiß er meisterhaft zu zeichnen. Jole spricht kein Wort, und trotzdem steht sie in greifbarer Plastik vor uns. Wie mußte erst der Zuschauer gefaßt werden, wenn er diese tränenvolle Gestalt auf der Bühne sah!

Das Medium, durch welches wir die Gedanken des Dichters schauen, ist die Sprache. Kristallen, plastisch, voll süßen Wohllauts hat sie die hellenische Volksseele geschaffen, zu ihren berufensten Hütern und edelsten Verkündern gehört Sophokles. Wenn auch Homer der Urquell bleibt, aus dem alle Tragiker schöpfen, so hat doch Sophokles nicht minder wie Äschylus sie original weitergebildet und seinen nur ihm eigenen Stil sich erschaffen. Ihn zu erkennen und zu genießen bleibt Aufgabe und Lohn dem, der den Dichter verstehen will. Hier kann nur auf einige charakteristische Züge hingewiesen werden.

Was man Naturphantasie nennt, jene ausgesprochen moderne Gabe, welche sich aus der Zerstörung der Einheit von Natur und

---

[1] So behaupten wir gegen v. Wilamowitz, welcher (Oreſtie S. 30) sagt, daß es eine edle Frau bei Pindar, Archilochos und Anakreon nicht gibt, was auch unsere Meinnng ist, aber dann mit verletzender Nichtachtung unseres Dichters fortfährt: „So haben denn erst Aischylos, von dem es heißt, daß er nie ein liebendes Weib geschaffen hätte, und Euripides, den sie einen Weiberfeind heißen, der Natur ihr Recht widerfahren lassen.“ Das ist mindestens unvollständig.

Menſch entwickelt hat, wird man bei den antiken Dichtern, alſo auch bei Sophokles, vergeblich ſuchen. Der ſehnſüchtige Zug zur Natur fehlt dem Griechen, weil er noch mit ihr eins iſt. Darum ſpricht auch die Natur nicht zu ihm, iſt ihm keine ſchönere Welt, in die er ſich flüchtet, aus der er die Bilder holt, welche ſich bei modernen Dichtern in unerſchöpflicher Fülle mit dem abſtrakten Gedanken verſchmelzen und z. B. den beſonderen Reiz der Goethiſchen Lyrik bilden. Wohl wendet ſich der Held, wenn er von Göttern und Menſchen verlaſſen iſt, in verzweifelnden, erſchütternden Tönen auch an die Natur: ſo Ödipus in ſeinem Jammer an den Kithairon (König Öd. 1391 ff.), Antigone an Dirke und den Hain von Theben (V. 845 ff.), Ajas beim Abſchied vom Leben an die Sonne und ſein Heimatland (V. 856 ff.); Philoktet ſchreit ſeine Qual hinaus an die fühlloſen Klippen von Lemnos, die doch immer noch beſſer ſind als die Menſchen (V. 936 ff.), und ruft dem Land, das ſeine Heimat geweſen iſt, einen langen, innigen Abſchiedsgruß zu (V. 1453 ff.). Doch das bleiben Ausnahmen.

Wohl aber gibt ihm nach Homeriſchem Vorbild Natur und Menſchenleben den Stoff, um einen Gedanken durch ein ausgeführtes Gleichnis oder ein eben nur angelegtes Bild zu verſinnlichen. Aber ſeine Erfindungsgabe iſt darin ärmer oder vielmehr ſeine poetiſche Ökonomie ſparſamer, als es unſerem Bedürfnis entſpricht. Gegen die Anwendung Shakſpeareſcher Bilder in ihrer alle Schranken ſprengenden Gewalt würde ſich allerdings ſeine edle helleniſche Simplizität ſträuben. Aber er erreicht in der Verwertung dieſes wirkſamen poetiſchen Mittels weder Homer noch Äſchylus, er wiederholt und variiert ſeine Vorbilder und ſich ſelbſt, die Nachtigall z. B. erſcheint bis zur Ermüdung häufig. Dennoch hat er Bilder geſchaffen, welche den wahren Dichter zeigen und ihres Eindrucks gewiß ſind.

Die Charakteriſtik der Chorlieder wird Gelegenheit bieten zu beobachten, wie der Dichter ſeine Bilder und Metaphern auch einmal mit verſchwenderiſcher Hand verſtreut, wenn es ihm um beſonders ſinnliche Wirkungen zu tun iſt oder wenn er in einer glücklichen Stunde ſchafft. Hier müſſen wir uns darauf beſchränken, einige typiſche Beiſpiele für die Methode anzuführen, mit der er ſeinen Gedanken Friſche und Energie gibt.

Einem Volke, welches das Meer vor seiner Tür hat und auf ihm lebt, strömen von selbst die Vergleiche aus dem Seewesen zu. So ist der Staat ein Schiff; an seinem Steuer steht der König und führt es mit kundiger Faust in guten und bösen Tagen vorbei an tückischen Riffen, durch Sturm und Wogengraus. Schon Äschylus eröffnet mit diesem Bilde seine Sieben, und gern verwendet es Sophokles, z. B. König Öd. 23 f. 923, Ant. 163, 189, 994, Aj. 1082 f. Ein Haus, welches dem Untergang geweiht ist, ein Mensch in der Not des Lebens gleicht einer Klippe, welche das Meer umbrandet und unterwühlt und die heulende Windsbraut umstürmt (Ant. 586 ff., Öd. Kol. 1241 ff.). Entsprechend ist die Ehe dem Menschen ein sicherer Port (König Öd. V. 422, 1208). Und wie das ganze Leben des Menschen einer Pflanze gleicht, welche aufkeimt, wächst und verwelkt (Trach. 547), so das Kind. Wie eine Pflanze von leichten Lüften gewiegt soll Eurysakes sich entfalten (Aj. 558). Das Kind ist des Schutzes bedürftig wie ein unflügger Vogel (König Öd. 16). So ist der hilflose Philoktet selbst wie ein Kind, das ohne Amme am Boden kriecht (V. 701). Die Mutter, welche es gebiert, gleicht einem Saatfeld (König Öd. 1256, 1485, Ant. 569). Den Schmerz des Weibes, dem man sein Liebstes genommen hat, veranschaulicht die Klage des Vogels, welcher sein Nest der Jungen beraubt findet (Ant. 629, vgl. auch El. 148, 1075 f., Aj. 629, Trach. 105, 763). Auch Eurysakes, das Löwenjunge, ist in Gefahr, seiner Mutter entrissen zu werden (Aj. 986). Wie ein Löwenpaar sollen, mit einem aus Homer entnommenen Bilde, Philoktet und Neoptolemos gemeinsam jagen (Phil. 1436). Odysseus spürt die Fährte des Feindes auf wie ein Lakonerhund (Aj. 8); dieser Feind aber wird bald einem todwunden Stier gleichen (V. 322). Unstät wie ein toller Stier, der von seiner Herde getrennt ist, schweift der Mörder umher (König Öd. 476). Und wenn Homer Agamemnon mit einem an der Krippe niedergeschlagenen Stier vergleicht, so bildet Sophokles den Vergleich um und läßt nicht minder kraftvoll den Helden fallen wie einen Eichenstamm, den die Holzhauer schlagen (El. 38). Die Seelen der Verschiedenen aber entschweben nach dem dunkeln Westen wie ein Flug Vögel (König Öd. 175).

Immerhin ziert dieser Schmuck der Rede Dialog wie lyrische

Partien nicht eben häufig, namentlich die späten Dramen sind karg damit bedacht. Überall aber, bald hier bald dort, funkelt und blitzt es in den Silber- und Goldfäden des Netzes, aus dem die Verse gewoben sind, von Edelsteinen ähnlicher Art. Es sind jene unnachahmlichen Metaphern, welche das Bild in seiner ursprünglichen Frische bewahrt haben und als Haupt- und Beiwörter oder Verben den Gedanken wie einen gemeißelten Körper vor unser Auge stellen. Münzen, deren Korn eben so echt ist wie ihr Gepräge neu oder doch in dieser Verbindung originell. Wenn schon jede Übersetzung, auch die genialste, sich niemals mit dem Original decken kann, so muß sie bei dem Versuche, den Reiz der Sophokleischen Sprache in unsere hinüberzuretten, von vornherein die Waffen strecken. Wer Sophokles begreifen und genießen will, kann sich das Erlernen der griechischen Sprache ebensowenig ersparen wie der, den nach einem Trunk aus dem Jungbrunnen Homers dürstet.

Das mögen einige Beispiele dartun, die wir beliebig herausgreifen. Ajas hat das Schwert Hektors gerichtet, um sich hineinzustürzen, und sagt: „Das Mordschwert steht" — doch hier beginnt schon die Schwierigkeit. Denn σφαγεύς heißt viel grausiger „Schlächter". Er fährt fort: (das Mordschwert) „vom eisenfressenden Wetzstein frisch geschärft." Das edle σιδηροβρώς, eine Neuprägung des Dichters, kann kein deutsches Wort wiedergeben. Und welche Kraft des Ausdrucks! Man sieht den Wetzstein wie ein Raubtier mit scharfem Zahn an der Klinge nagen. — Jokaste gibt das Alter des Laios an, indem sie die Farbe seines Haars beschreibt. Sie braucht das Wort χνοάζων (V. 742): wie auf einer reifen Schlehe ein Hauch von weißem Duft liegt, so schimmert sein Haar. — Der Bote beschreibt den Anblick des Ödipus nach seiner Selbstblendung und nennt den Blutstrom, der über sein Antlitz rinnt, mit furchtbarer Realistik ὄμβρος χαλάζης (V. 1278), einen Schloßenregen: in dem flüssigen Strom rollen Teile der Augen und Klumpen geronnenen Blutes. — Desselben Dulders ungepflegtes Haar ᾄσσεται, „stürmt" wie ein dahinjagendes Roß um die Schläfen, das deutsche „flattert" gibt die Metapher nicht wieder (Öd. Kol. 1260). — Die bitteren Klagen Philoktets weint[1]

[1] ὑποκλάει ist zwar nur eine Konjektur Pflugks, aber völlig Sophokleisch gedacht.

das „geſchwätzige“ Echo nach: ἀθυρόστομος, „deſſen Mund keine Tür hat“ (V. 187). In demſelben Drama blickt die verworfene Seele des Odyſſeus διὰ μυχῶν, „aus dem Winkel heraus“ (V. 1013 f.). Das trifft unvergleichlich die ganze Rolle, welche Odyſſeus in dem Stücke ſpielt. Das Bild iſt durchaus lebendig geblieben, daher die wundervolle Anſchaulichkeit: man ſieht die glühenden Lichter eines im Dunkeln lauernden, zum Sprunge geduckten Raubtiers; vgl. Goethe (Willkommen und Abſchied): „wo Finſternis aus dem Geſträuche mit hundert ſchwarzen Augen ſah.“ — Dieſe Beiſpiele ließen ſich beliebig vermehren.

Um die Wirkung einer antiken Tragödie in ihrer Totalität zu würdigen, müßten wir in der Lage ſein, eine Aufführung im Dionyſostheater, und zwar im fünften Jahrhundert, vollkommen ſicher rekonſtruieren zu können, nein vielmehr ſie im Original zu ſchauen. Da das unmöglich iſt, ſo kann auch die liebevollſte Betrachtung der Einzelheiten und das eindringendſte Verſtändnis des uns vorliegenden Ganzen nur Stückwerk geben. Wie aber die Schöpfungen unſeres Dichters den Athenern zu Herzen gingen, das beweiſen am ſicherſten ſeine Siege, ganz abgeſehen noch von der Verehrung, welche ſeine Perſönlichkeit erzwang. Der Geſamteindruck, welcher uns nach der Lektüre eines Sophokleiſchen Dramas umfängt, iſt bei aller Erſchütterung unſerer Seele durch die ungeheuren Schickſale, welche dort über die Bretter gehen, jene gefaßte Schönheit, jene ſtille Größe und nicht zuletzt jene ſüße Anmut und Grazie, welche Sophokles den Namen der Biene eintrug. Denn wenn auch der oben einmal erwähnte Polemon urteilt, ihm erſchienen die Stellen als vorzüglichſte, in denen ein Moloſſerhund zufaſſe — eine ſolche iſt z. B. die Anagnoriſis im König Ödipus —, oder wo der Dichter nach einem Vers des Komikers Phrynichos nicht ſüßen, ſondern herben, Pramniſchen Wein kredenze, ſo bleibt doch die (deutſch freilich auch nicht rein auszudrückende) Charis der Grundzug des Sophokleiſchen Weſens. Dem modernen Geſchmack mögen die Sophokleiſchen Menſchen wie die meiſten Charaktere der Tragiker Marmorgeſtalten, das attiſche Drama überhaupt kalt und leblos ſein. Solchen Vorurteilen kann man nur die Worte Viktor Hehns entgegenhalten, welche er über die Aufnahme Iphigeniens

im 18. Jahrhundert ſchrieb (Gedanken über Goethe S. 88): „Das Drama [d. h. in unſerem Falle jede Tragödie des Sophokles] war kalt, denn es war nicht ſentimental, ſondern bloß ſeelenvoll und innig und fromm; es war ganz ethiſch, aber es predigte nicht Moral; das Pathos rauſchte nur wie eine mächtige unterirdiſche Quelle; das Kolorit war zu zart, um der groben Auffaſſung der literariſchen Menge fühlbar zu werden.“

Wenn, um ein anderes Wort desſelben klaſſiſchen Kenners alles wahrhaft Poetiſchen zu ſpezialiſieren, die Phantaſie der modernen Menſchen durch klaſſiſchen Unterricht von früh auf an der Einfalt und Strenge antiker Dichtung zu zügeln und zu vertiefen iſt, ſo haben wir neben Homer Sophokles als das vorzüglichſte Bildungsmittel poetiſchen Geſchmacks und Urteils zu verehren. So lange dieſe lauteren Quellen nicht verſtopft werden, ſo lange auch der Gereifte noch an jenen Schöpfungen ſich erbauen kann und erheben mag, ſo lange werden wir wenigſtens im Reiche des Idealen auf dem richtigen Wege wandeln.

II.

Stoff und Bau der Tragödien.

Dramen des thebaniſchen Sagenkreiſes:

König Ödipus.
Antigone.
Ödipus auf Kolonos.

Die Ödipussage im Epos.

Das siebentorige Theben und das goldreiche Mykene sind die Mittelpunkte der beiden Sagenkreise, welche der dramatischen Dichtung der Griechen die dankbarsten Probleme und die tragischsten Motive geschenkt haben. In beiden Städten, den sagenreichsten des Mutterlandes, thront ein uraltes Herrschergeschlecht, welches der Fluch der Götter gezeichnet hat: in Theben die Labdakiden, in Mykene die Atriden. Aus beiden treten hervor Gestalten großen Stils, mächtige Herrscher, herrliche Frauen, leidenschaftliche Herzen — alles stolze Menschenbilder, groß in Liebe und Haß, gegeneinander wütend und wissend oder unwissend sich selbst und die Ihren vernichtend.

Die finstere thebanisch-böotische Sage von Ödipus und dem Untergange seines Hauses hat Sophokles in drei Tragödien behandelt, dem König Ödipus, der Antigone und dem Ödipus auf Kolonos. Sie bilden aber nicht etwa eine Trilogie nach Art der Äschyleischen Kompositionen, denn sie beruhen auf grundverschiedenen Voraussetzungen und sind zu verschiedenen Zeiten gedichtet. Jedes Stück ist als selbständige, in sich abgeschlossene Einheit zu betrachten.

Steht nun auch der Grundgedanke der Sage seit uralter Zeit fest, so hat sie doch im Laufe der Jahrhunderte durch die Behandlung epischer, lyrischer und dramatischer Dichter nach einzelnen Zügen und Motiven die mannigfaltigste Wandlung erfahren. Die Form, welche Sophokles ihr gegeben hat oder der er sich anschloß, ist aber für die Folgezeit so durchaus maßgebend geworden, daß aus den Vorstellungen der Gegenwart die anderen, zum Teil älteren Fassungen völlig verdrängt sind. Und doch ist es für das Verständnis der Sage selbst wie für die Beurteilung unseres Dichters wichtig, auch diese kennen zu lernen und womöglich bis in die

Zeiten vorzudringen, wo ihre Elemente sich in ihrer reinsten, ursprünglichsten Gestalt zu einer poetischen Einheit zusammenschließen. Ob das jemals gelingen wird, steht freilich dahin.

Für die Durchforschung und Sichtung des Wustes von Dichterfragmenten, Scholienbemerkungen und gelehrten Notizen, die sich in der ganzen Literatur des Altertums bis auf die Byzantiner hin zerstreut finden, sind vor allem die Arbeiten von Welcker (Epischer Cyklus, besonders II 313 ff.) und Schneidewin („Die Sage von Ödipus" in den Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften, Göttingen 1853 S. 159 ff.) bahnbrechend geworden. Ihnen hat sich in der neuesten Zeit Bethe angeschlossen (Thebanische Heldenlieder), dessen kühnen Kombinationen und Schlüssen wir wohl für die Ödipodie, aber nicht für die Thebaiden zwingende Beweiskraft zuzuerkennen vermögen.

Die Zeit, in welche die epische Dichtung das Leben des Ödipus setzt, gewinnen wir durch Vergleichung mit den Helden der Ilias. Das Freundespaar Diomedes und Sthenelos sind die Söhne des Tydeus und Kapaneus, welche wie der gleichalterige Polyneikes, der Sohn des Ödipus, unter den Helden des Zuges der Sieben gegen Theben sich befinden. Folglich gehört Ödipus als Vater der zweiten, Laios als Großvater des Polyneikes der dritten Generation vor der Zeit der Iliaskämpfer an.

Die älteste literarische Erwähnung des Ödipus findet sich in der Ilias (XXIII 679 f.), welche erzählt, daß Eurγalos, der Sohn des Talaiden Mekisteus, ein Altersgenosse des Polyneikes, nach Theben kam zur Bestattung des Ödipus, der im Tode „dahin gekracht" war. Aus dem eigentümlichen Ausdruck ist zu schließen, daß Ödipus als ein Gewaltiger, noch ein König, in den Tod gesunken ist, aus dem Zusammenhang der Stelle ferner, daß zu seinen Ehren in Theben Leichenspiele gefeiert sind — also ein grundverschiedenes Bild gegen das Ende des Dulders im dritten Sophokleischen Drama. Auch Hesiod berichtet, daß nach Ödipus' Tod in Theben Argeia, die Gemahlin des Polyneikes und Tochter des Adrastos, mit anderen zu seiner Bestattung erschienen ist.

Die völlig ausgebildete Sage lesen wir in den wenigen, aber berühmten Versen der Nekyia (Od. XI 271 ff.), wo Odysseus

erzählt: „Und des Ödipus Mutter sah ich, die schöne Epikaste, die ein frevles Werk vollbrachte in der Unwissenheit ihres Sinnes, ihrem Sohne sich vermählend; und er freite sie, nachdem er seinen Vater erschlagen: aber bald machten die Götter es ruchbar den Menschen. Doch er herrschte in Thebe, der lieblichen, über die Kadmeer, Schmerzen erduldend nach der Götter verderblichem Ratschluß; sie aber knüpfte die Schlinge oben am hohen Gebälk in ihrem Jammer und ging in das Haus des Hades, des türschließenden, schrecklichen, und ihm ließ sie zurück unendliche Schmerzen, wie sie der Mutter Erinyen schaffen."

Bedeutungsvoll ist hier die Hervorhebung der verderblichen Ratschlüsse der Götter, und grundverschieden von der bekannten Form, daß die Götter den Frevel alsbald offenbaren. Daraus folgt aber weiter, daß der gräßliche Zug der Kindererzeugung durch Mutter und Sohn hier ausgeschlossen ist. Auch fährt Ödipus nach der Katastrophe fort, über Theben zu herrschen, obwohl wir anzunehmen haben, daß Homer auch die Blendung kennt.

Natürlich hat sich die epische Dichtung den Stoff nicht entgehen lassen. Es gab ein Epos unter dem Titel Ödipodie, welches freilich das Schicksal so vieler kyklischer Epen geteilt hat und bis auf das letzte Fragment verloren ist, dessen wesentlichen Inhalt wir aber aus einer Erzählung des Gelehrten Peisandros und einigen anderen sicheren Zeugnissen kennen. Die genaue Kenntnis der böotischen Landschaft legt die Möglichkeit nahe, daß es in Böotien selbst gedichtet ist, wo ja die Technik des ionischen Epos auch durch Hesiod geübt wurde; doch ist als Dichtungsort auch Kleinasien nicht ausgeschlossen, wohin die zahlreichen böotischen Auswanderer die genaue Lokalkenntnis aus der alten Heimat mitgebracht haben konnten. Jedenfalls gehört die Ödipodie zu den jüngeren Epen, zum Kyklos im weiteren Sinne. Ihr Inhalt ist folgender:

König Laios von Theben hat, von widernatürlicher Lust entflammt, den schönen Knaben Chrysippos, den Sohn des Pelops, aus Pisa im Peloponnes geraubt und nach Theben entführt. Der Knabe tötet sich aus Scham über die ihm angetane Schmach mit dem Schwerte, den ruchlosen Entführer aber trifft der Zorn der Ehestifterin Hera, denn als Walterin ihres heiligen Amtes ist sie von allen Göttern am tiefsten durch den Frevel verletzt. Wie Laios

zuerſt ihren Zorn erfährt, ob Hera ſogleich die Sphinx geſandt hat oder ſpäter, bleibt ungewiß. Als ihm ſeine Gemahlin Epikaſte ſpäter einen Sohn gebiert, beſchließt er, das Neugeborne der Hera als Sühnopfer darzubringen. Er durchbohrt die Fußflechſen des Säuglings wie bei einem erlegten Wild, das man am Stocke über der Schulter trägt, mit Stacheln und läßt ihn auf der heiligen Wieſe der Hera im Kithairon (auf deſſen Höhen ſeit uralter Zeit jedes ſiebente Jahr ein Feſt der Hera Teleia gefeiert wurde) ausſetzen.[1] Doch Pferdehirten aus Sikyon finden das dem Tode geweihte Kind und bringen es ihrem König Polybos. Dieſer und ſeine Gemahlin Merope erziehen den Findling, welcher wegen ſeiner grauſam zugerichteten Knöchel den Namen Ödipus, „Schwellfuß", erhält, als ihren eigenen Sohn. Als er herangewachſen iſt, wandert er von Sikyon her über den Kithairon ſteigend auf der Straße von Platää nach Böotien hinein. Zu derſelben Zeit iſt aber auch Laios von Theben nach Süden abgefahren, um der unverſöhnten Hera auf dem Kithairon ein Opfer darzubringen. Bei Potniä nördlich von Platää,[2] an dem Punkte, wo die von Theben kommende Straße ſich in den nach dem Peloponnes und nach Attika führenden Weg gabelt, treffen Vater und Sohn aufeinander, ohne ſich zu kennen. Die Geißel des Wagenlenkers trifft den Jüngling, und dieſer erſchlägt im Zorn den Diener mitſamt dem König. Dem Laios nimmt er Gürtel und Schwert, beide Leichen begräbt er an Ort und Stelle in ihren Gewändern und kehrt mit dem Wagen nach Sikyon zurück, um ihn Polybos zu ſchenken. [Wahrſcheinlich iſt aber dieſe Umkehr nicht original, ſondern der Satz der Erzählung ein Einſchiebſel.] Bald wandert er wieder nach Böotien, kommt nach Theben, löſt das Rätſel der Sphinx und erhält die Hand ſeiner zur Witwe gewordenen Mutter Epikaſte mit der Krone von Theben. Nach der Hochzeit fahren die Neuver-

[1] Eurip. Phoiniſſen 24. — Eine Erzählung berichtet, das Ödipuskind ſei in einem Kaſten im Meere ausgeſetzt (vgl. die Perſeusſage) und am Strande von Sikyon angetrieben an einer Stelle, wo gerade die Königin Merope gewaſchen habe. Iſt letzteres auch an ſich ein alter Zug, ſo iſt doch dieſe Form der Ausſetzung für die Ödipusſage ſchwerlich urſprünglich. Theben iſt eine zentrale Landſtadt.

[2] So Äſchylus im Laios oder Ödipus.

mählten nach dem Kithairon, den Segen der Eheſtifterin Hera zu erbitten und ihr ein Opfer darzubringen. Als ſie auf der Rückfahrt an der Gabelung einbiegen, erinnert ſich Ödipus ſeiner Tat, erzählt ſie [es iſt in der Heroenzeit!] und weiſt Epikaſte den Gürtel des Laios vor. Da erkennt ſie entſetzt, daß ſie dem Mörder ihres erſten Gatten vermählt iſt. Doch ſie beherrſcht ſich und verbirgt das ſchreckliche Geheimnis in ihrer Bruſt, denn noch weiß ſie nicht, daß der Mörder auch ihr Sohn iſt. Darauf aber erſcheint, wohl gelockt durch das Glück und den Ruhm des Königs, ein alter Pferdehirt aus Sikyon, tritt vor Ödipus und erzählt ihm, wie er ihn gefunden, aufgehoben und der Merope gegeben, weiſt auch die Windeln und die Stacheln vor und heiſcht ſeinen Lohn für die Lebensrettung. So wird alles offenbar. Epikaſte erhängt, Ödipus blendet ſich, führt ſpäter aber die Jungfrau Euryganeia, die Tochter des Hyperphas, heim, mit der er vier Kinder zeugt: Eteokles, Polyneikes, Antigone und Ismene.

So weit reicht dasjenige, was wir von dem Inhalt der Ödipodie wiſſen. Schwerlich aber wird ſie damit geendet, vielmehr wenigſtens als Ausblick den Untergang des ganzen Geſchlechts gezeigt haben. Auch wären die Leichenſpiele nach dem Tode des Ödipus, auf welche jene Iliasſtelle ſchließen läßt, ein paſſender Abſchluß des Liedes.

Der Vergleich mit Sophokles zeigt, daß die Ödipodie noch nicht die Steigerung zum Grauſigſten kennt, welche Epikaſte-Jokaſte — heißt ſie vielleicht ſeitdem ſo? — zur Mutter der Kinder ihres Sohnes macht. Dieſe Steigerung muß aber die ſich weiterbildende Sage bald nachher bewirkt haben. Ferner bleibt Ödipus König, wird nicht in Korinth, ſondern in Sikyon erzogen, und ſchließlich iſt nicht der delphiſche Apollon, ſondern Hera die treibende Kraft, dementſprechend liegt auch die Mordſtelle nicht bei Delphi, ſondern bei Platää, in der Nähe der Kultſtätte Heras. Auf Potniä als urſprünglichen Tatort läßt noch ein Bericht ſchließen, welcher erzählt, daß Damaſiſtratos, ein Fürſt von Platää, nach dem Mord auf die Leichen geſtoßen ſei und ſie an der Spitze der Gabelung begraben habe; ein Kegel von aufgeſchichteten Steinen bezeichnete ſpäter die Stelle. [Dieſe kann nämlich auch hier nur, wie nach der Lage Platääs zu Potniä einleuchtet, Potniä ſein,

wenn ſie auch die Berichterſtatter Apollodor und Pauſanias mit Delphi verwechſeln.]

Doch die Ödipodie bietet noch nicht die urſprüngliche, reine Form der Sage. Der Raub des Chryſippos, das Motiv für den Zorn der Hera, iſt erſt ſpäter hineingetragen. Die perverſe Unzucht der Knabenliebe iſt Homer und der Zeit, welche er ſchildert, völlig fremd, geſchweige denn einer noch älteren Periode, welcher die Ödipusſage angehört; ſie iſt ein doriſches Laſter und erſt durch das Vordringen dieſes Erobererſtammes den anderen Griechen bekannt geworden. Fand es auch mit der Zeit bei Joniern und Äoliern Eingang und war es im fünften Jahrhundert in Athen völlig eingebürgert, ſo haben ſich doch die ſittlichen Naturen anfangs heftig dagegen geſträubt, und eine ſolche iſt der Dichter der Ödipodie geweſen. Darum fügte er jenes Motiv ein. Auch gehören die Flüche des Pelops als Urſache des Verderbens der Labdakiden, welche ein erdichtetes Orakel anführt, nicht hierher, denn ſie fälſchen nur das Grundmotiv. Allein der Zorn Heras vernichtet den „gottverhaßten" Laios und ſein Geſchlecht. (Vgl. v. Wilamowitz, De trag. Graec. fragmentis. Gott. 1893 p. 10. squ., welcher den Raub des Chryſippos — der Name ſtammt vom goldenen Wagen des Zeus — lediglich als eine Variante zum Raub des Ganymedes erklärt.)

Scheiden wir demnach den Raub des Chryſippos als Motiv für den Zorn Heras aus, ſo müſſen wir die Urſache des Götterhaſſes gegen Laios zunächſt als Unbekannte in die Gleichung ſetzen. Jene Odyſſeeſtelle erwähnt Laios überhaupt nicht, wie denn der Mittelpunkt der Sage immer Ödipus bleibt und Laios ein unbedeutender, ſchwacher Mann iſt. Dort heißt es, daß Ödipus Schmerzen erduldete nach dem verderblichen Ratſchluß der Götter: die Wahl Heras traf der Dichter der Ödipodie eben nur um jenes Motives willen. Auf Ödipus ruht ein Fluch, der ihn, den unſchuldigen, ſamt ſeinem Geſchlecht verfolgt, weil ſein Vater den Göttern aus irgend einem Grunde, wegen eines Frevels oder auch nur wegen Ungehorſams verhaßt iſt. Dieſe finſtere Vorſtellung entſpricht völlig dem böotiſchen Volkscharakter, welcher der heiteren Daſeinsfreude des Joniers abgewandt iſt und unheimliche Kulte

liebt. Auch beweist die Gestalt des Teiresias, daß Seher und Priester große Macht über das Volk ausgeübt und seine Seele beherrscht haben. Von der Einwirkung dunkler Gewalten auf den Stamm des Laios zeugen Spuren, welche auf ein höchstes Alter dieser ursprünglich rein böotischen Sage hinweisen.

Bei einem freilich späten Autor, der aber aus alten Quellen geschöpft hat, Nikolaos von Damaskos, findet sich folgende merkwürdige Version des Mordes. Ödipus wandert nach dem rossegerühmten, ehrwürdigen Orchomenos, um Pferde zu suchen.[1] Südlich der Stadt am Berge Laphystion trifft er auf Laios, welcher Epikaste bei sich hat. Die Tat erfolgt, die Königin aber verschont Ödipus, der dann auf den Berg entflieht und im Walde verschwindet. Epikaste kehrt mit Dienern zurück und verscharrt dort am Berge die Leichen. — Diese Gegend, nahe dem Örtchen Lebadeia, ist der Sitz unheimlicher Gewalten. Vor allem jener Berg selbst. Denn hier thronte der schreckliche Zeus Laphystios, „der Verschlinger", vergleichbar dem (freilich phoinikischen) Zeus Atabyrios auf Rhodos und in Agrigent, der „den Dunst versengten menschlichen Gebeins einsog". Und in der Nähe hauste die chthonische Demeter Herkynnas, welche identisch ist mit der böotischen Erdgöttin Europa[2] (s. Ed. Meyer, Geschichte des Altertums II 149). Auf Menschenopfer deuten auch die wilden Gebräuche beim Dionysosfest der Agrionien, welche am Laphystion gefeiert wurden. Hier erst, so glauben wir, liegt der Ort, dessen Charakter völlig zu dem der Sage paßt.

Rein böotisch ist auch das Ungeheuer, welches Hera zur Strafe für den Frevel des Laios als Geißel des Landes sendet. Es hieß ursprünglich Phix und hauste auf dem Berge Phikeion unweit Theben. Die Phix ist ebenfalls einer Verbindung chthonischer Mächte entsprungen, als Tochter des Typhon und der Echidna

[1] Auch zwei seiner Söhne, welche eine andere Variation nennt, Phrastor und Laonytos, fallen im Kampf gegen die Minyer von Orchomenos.

[2] Ebenso ist der Kithairon, auf dem Ödipus ausgesetzt wird, ein Berg der Erinyen. Schneidewin nimmt mit Recht an, daß Ödipus ursprünglich auch in Böotien selbst aufgewachsen ist — nach einem Scholion der Phoinissen zu V. 29 galt manchen Polybos als Fürst „in einem anderen Teile Böotiens" — und erklärt ansprechend die Verlegung nach Sikyon damit, daß auch diese Stadt einen bedeutsamen Eumenidenkult pflegte.

(Schlange), weshalb ihr Leib in eine Schlange auslief. Sie hat auch zunächst mit einem Rätsel nichts zu tun, sondern ist lediglich ein grauenhaftes Scheusal, welches die Menschen verschlingt und das Land entvölkert. Von dieser Plage befreit Ödipus als echter Held Theben durch einen Kampf. („Auf einer schönen attischen Vase mit Goldschmuck aus Cypern tötet sie Ödipus in wilder Kampfbewegung mit der Lanze." Bethe S. 20.) — Die Sagen von Kadmos und Europa, welche diese gleichfalls echt böotischen Gestalten aus dem Orient kommen lassen, sind nicht ursprünglich, sondern späteres literarisches Erzeugnis: ähnlich tritt erst später an die Stelle jenes „Lokalungeheuers" Phix die aus Asien kommende geheimnisvolle Würgerin Sphinx, dieses Gemisch von Schönheit und Grauen, „ein Sinnbild des dahinraffenden Todes", und mit ihr wird dann das Rätsel eingefügt. Infolgedessen vergeistigt sich auch die Tat ihres Bezwingers, dessen physische Heldenkraft zu geistiger Überlegenheit umgestempelt wird.

So sehen wir im höchsten Altertum unter einem in freudlosen Vorstellungen befangenen Stamme die grausige Sage sich bilden, deren Held Ödipus ist. Von der Geburt an ist er den finsteren Mächten verfallen, die geheimnisvoll unter der Erdrinde walten. Sein Vater sündigt wider ein Gebot der Götter oder befolgt auch nur den Rat eines Sehers nicht, und die Sünde des Vaters muß nicht nur dieser, sondern „nach der Götter verderblichem Ratschluß" vor allem der unschuldige Sohn büßen, er muß sich unwissend mit dem entsetzlichsten Greuel beflecken, das die menschliche Phantasie sich vorzustellen vermag. Und die schrecklichen Absichten der Götter zu erfüllen müssen die als Gefäße ihres Zornes ersehenen Menschen selbst mithelfen. Siehe, du nichtiges Erdengeschlecht, welch ein Gemächte du bist in der Hand der Gottheit! — Diesen Gedanken zu seiner schärfsten Ausprägung zu bringen, bleibt freilich unserm Dichter vorbehalten, aber die Idee liegt doch im Epos und noch vor dessen schriftlicher Fixierung klar zutage.

Die Dichtungen des 5. Jahrhunderts weisen charakteristische Veränderungen der Sagenform der Ödipodie auf, welche sie alle gemeinsam haben. Diese Gemeinsamkeit läßt darauf schließen, daß Neuerungen bereits von anderen Epen vorgenommen sind, welche

denſelben Stoff behandelten und aus denen dann die jüngeren Dichter ſchöpften. Als ein ſolches bietet ſich die Thebais dar. In Kleinaſien entſtanden und gleichfalls bis auf wenige Fragmente verloren, ſchilderte es den Zug der Sieben gegen Theben, dem im Gegenſatz zur Ödipusſage ein geſchichtlicher Kern zugrunde liegt: der Verſuch argiviſcher Fürſten, vom Peloponnes nach Mittelgriechenland vorzudringen und ihre Macht nach Norden hin auszudehnen.[1] Mit dem Inhalt und Thema der Thebais verflicht ſich ganz natürlich die Ödipusſage, denn Polyneikes führt den Krieg herbei. Darum behandelte die Thebais — vielleicht einleitungsweiſe und reſümierend — ebenfalls die Schickſale der Labdakiden, welche auch zugleich mit dem Schluß der Thebais, der Vernichtung des Heeres vor den Mauern von Theben, ihren Ausgang nehmen.

Bildet der Inhalt der Thebais für die Tragödien Antigone und Ödipus auf Kolonos auch nur den Hintergrund, ſo iſt er, noch abgeſehen von den Veränderungen der Ödipusſage, doch wichtig genug, um das Weſentliche daraus hervorzuheben. In dieſem Epos wirken „die verderblichen Ratſchlüſſe der Götter“ als Fluch in dem Geſchlechte fort, bis es in allen ſeinen Gliedern vernichtet iſt. Darum ſind hier auch, wie anzunehmen ſein wird, die vier Kinder des Unſeligen von ſeiner Mutter Epikaſte, welche von jetzt an Jokaſte heißt, geboren.[2] Hier zuerſt wird auch, wiewohl wir es aus den Fragmenten und den übrigen Nachrichten nicht nachweiſen können, an Stelle Heras Apollo und ſein Orakel, an Stelle Sikyons Korinth getreten ſein. Beides erklärt ſich aus geſchichtlichen Gründen. Delphi blüht auf, und ſeine Prieſterſchaft weiß mit Glück und Erfolg ihren Gott zum Lenker der helleniſchen

[1] Vgl. dazu E. Meyer, Geſch. d. Altert. II 189 f., welcher auch die Stellung des Ätoliers Tydeus ungezwungen geſchichtlich erklärt.

[2] P. Corſſen in ſeiner gehaltvollen Schrift: „Die Antigone des Sophokles, ihre theatraliſche und ſittliche Wirkung,“ mit deren Auffaſſung nach Idee und Charakteren ſich die unſere ſonſt faſt völlig deckt, meint, „daß erſt Äſchylus in der Trilogie, deren letztes Stück uns in den Sieben gegen Theben erhalten iſt, die zweite Heirat des Ödipus unterdrückt und Jokaſte zur Mutter ſeiner Kinder gemacht hat, und alſo er es iſt, der durch eine ebenſo grauſige wie grandioſe Konzeption der Labdakidenfabel die volle Geſchloſſenheit und höchſte tragiſche Konſequenz gegeben hat“. Das iſt höchſt unwahrſcheinlich.

Völker- und Menſchengeſchicke zu machen. So bildet denn von nun an der berühmte Orakelſpruch an Laios den Ausgangspunkt der einſt rein böotiſchen Sage. Da nun der Gott in Delphi die Funktion der Hera auf dem Kithairon übernimmt, ſo dürfen wir weiter ſchließen, daß auch die Mordſtelle von der Potniſchen Gabelung nach Phokis verlegt wird und zwar an den noch jetzt ſichtbaren Punkt, wo die von Südoſten herführende Straße ſich, in den Fels eingeſchnitten, einige Stunden vor Delphi in den Weg zur rechten Hand nördlich nach Daulis, zur linken weſtlich nach Delphi ſpaltet. Bei Sophokles ferner — Pindar und Äſchylus erwähnen nichts davon — iſt Ödipus ſtatt in Sikyon in Korinth aufgewachſen, während die Namen der Pflegeeltern dieſelben bleiben. Der patriotiſche Dichter hatte wahrlich keine Veranlaſſung, die Todfeindin Athens auf Koſten von Sikyon mit der hochberühmten Sage zu begaben. Darum werden wir annehmen müſſen, daß auch dieſe Veränderung auf Rechnung der Thebais zu ſetzen iſt: das aufblühende Korinth verdrängte die zwar altberühmte, aber im Wohlſtand und Handel zurückgehende peloponneſiſche Kleinſtadt.

Auch in der Thebais bleibt Ödipus nach der Kataſtrophe König. Doch er iſt ja blind und alſo hilflos; daher reißen die heranwachſenden Söhne Eteokles und Polyneikes die tatſächliche Herrſchaft an ſich. Polyneikes, der jüngſte, iſt, wie ſchon ſein Name lehrt — „Haderreich“ überſetzt ihn Welcker — der ſchlimmere von beiden. Statt dem königlichen Vater die ſchuldige kindliche Ehrfurcht zu beweiſen, ſtatt vor ſo viel ſchuldlos erlittenem Elend fromme Scheu zu hegen, macht er den Anfang mit unkindlicher Behandlung des Unglücklichen. Wahrſcheinlich hat Welcker recht, wenn er nach den darüber erhaltenen Fragmenten in Kombination mit einem Zuge aus Euripides' Phoiniſſen eine dreifache Steigerung des Frevels der Söhne gegen den Vater annimmt, der dann drei ſich ſteigernde Flüche des Vaters gegen die Söhne entſprechen. Denn die Dreizahl wiederholt ſich in dieſer Sage auch ſonſt: dreimal warnt Apollo den König Laios, keine Kinder zu erzeugen (Äſchyl. Sieben 729), dreimal wiederholen ſich die ſchlimmen Zeichen für den verderblichen Ausgang des Zuges der Sieben. — Zuerſt ſetzt ihm Polyneikes, was der Bruder ſchweigend billigt,

zum Hohn und zur Erinnerung an ſein Unglück zwei Stücke aus dem Schatze des Ahnherrn Kadmos vor: auf ſilbernem Tiſch einen goldenen Becher; dann ſperren ihn beide Brüder ein, und ſchließlich ſchicken ſie ihm zum Mahle ſtatt des Rückens, welcher als Ehrenanteil dem König gebührt, das Hüftſtück. „Als er das Hüftſtück erkannte, warf er es zu Boden und ſprach das Wort: ‚Weh mir, meine Kinder ſandten es mir zum Schimpf'. Und er flehte zum Herrſcher Zeus und den andern Unſterblichen, daß ſie hinab müßten in des Hades Haus, fallend einer von des andern Hand." Das iſt der letzte und ſchwerſte der Flüche. Um ihnen zu entgehen, ſchließen die Brüder einen Vertrag ab. Von den verſchiedenen Verſionen iſt die wahrſcheinlichſte, daß Eteokles als erſtgeborner die Herrſchaft über Theben erhält, während Polyneikes mit dem Kronſchatz abgefunden wird, in dem ſich u. a. das köſtliche Göttergeſchenk, das Halsgeſchmeide der Harmonia, der Gattin des Kadmos, befindet. Ein Königsſohn aus altem Geſchlecht, der mit einem auserwählten Hort in die Fremde zieht, iſt immer, beſonders aber in der Heroenzeit, ein mächtiger Mann; leicht wird es ihm werden, ſich mit einem anderen Fürſtenhauſe zu verſchwägern, ſich Schwerter zu werben und eine Krone zu erſtreiten. So zieht er denn aus und kommt nach Argos vor den Palaſt des Königs Adraſtos.

Dies wird der Anfang der eigentlichen Handlung geweſen ſein. Es ſind Menſchen von urſprünglicher Kraft, welche das Lied uns vorführt, und Bilder von titaniſcher Größe, welche die Handlung entrollt. Ein Siebengeſtirn auserleſener Helden: Adraſtos der Führer, Amphiaraos, ihm durch Eriphyle verſchwägert und nach alter Feindſchaft verſöhnt,[1] Mekiſteus, ſein Bruder, Polyneikes und Tydeus, ſeine Eidame, alſo alle fünf untereinander verſippt, dazu der rieſenhafte Kapaneus und der jugendſchöne Parthenopaios. Amphiaraos iſt nach Welckers treffendem Vergleich der Achilleus und Kalchas des Liedes in einer Perſon, „das Auge des Heeres", wie ſein Schwager Adraſtos bei Pindar ihn nennt, „beides, ein trefflicher Seher und trefflich im Speerkampf"; letzteres ein Vers, den Pindar aus der Thebais entnommen hat. Amphiaraos' Seherauge ſchaut den Ausgang des Zuges, und das gibt, da er der überragende

[1] Ihn preiſt nach einer Reminiscenz aus der Thebais der V. 1314 im Öd. Kol.

Held ist, dem Ganzen die einheitliche düstere Grundstimmung. Und welche Szenen heben sich heraus! So zu Anfang, an altgermanische Heldenzeit mahnend: dunkle Sturmnacht, vor Adrastos' Palast treffen zwei junge Recken zusammen, der wilde Tydeus in einer Eberhaut, der streitsüchtige Polyneikes, umhüllt von einem Löwenfell. Streit und Kampfzorn, gezückte Schwerter. Adrastos tritt heraus und erkennt, daß dies die Schwiegersöhne sind, welche das Schicksal zufolge eines Orakels ihm bestimmt hat.[1] — Dann die Bestechung Eriphyles durch Polyneikes, die Begehrlichkeit eines eiteln, gewissenlosen Weibes, die Nötigung des edeln Amphiaraos, der Auszug des Heeres trotz warnender Zeichen des Zeus, Wiederholung der Zeichen in Nemea in dem Tode des kleinen Opheltes, den die Sieben verschulden, und zum letztenmal beim Übergang über den Asopos. Von hier die Gesandtschaft des Tydeus nach Theben zur Beilegung des Streites, den doch die Herrschsucht des Polyneikes entfesselt hat. Agamemnon schildert in der Ilias (VI 375 ff.) die Botschaft und ihren Verlauf, dessen Höhepunkt die Vernichtung der fünfzig im Hinterhalt lauernden Thebaner bildet. Kurz an Wuchs wie Herakles, aber gleich ihm unzerbrechlich an Mut, erschlägt Tydeus alle bis auf einen, die Botschaft nach Theben zu bringen.

Dann rücken die Sieben gegen Theben, das siebentorige.[2] Die Kämpfe müssen wir uns durchaus als homerische denken: die Helden als Vorkämpfer auf Streitwagen sind alles, die hinter ihnen wimmelnden oder sich zusammendrängenden Fußkämpfer nichts.

---

[1] Nach Eurip. Phoinissen 409 ff.

[2] In einem glänzenden Aufsatze, „Die sieben Tore Thebens" (Hermes 26 S. 191 ff.) weist v. Wilamowitz nach, daß das geschichtliche Theben niemals sieben Tore gehabt hat. Das „siebentorige" Theben ist die Erfindung des Dichters der Thebais. „In den sieben Toren schuf er sich das belebende Motiv" und überwand die Schwierigkeit, Gleichzeitiges zur anschauenden Darstellung zu bringen. — Der Einwand E. Meyers (Geschichte d. Altert. II 190): „Ich halte es für undenkbar, daß z. B. Pindar das Beiwort ständig nicht nur der mythischen, sondern der realen Stadt gäbe, wenn die sieben Tore reine Fiktion wären", ist nicht stichhaltig. Pindar ist eben auch ein Dichter. Warum soll er es verschmähen, einen Zug, der seiner Vaterstadt zum Ruhme gereicht, und der durch Jahrhunderte geheiligt ist, auch in seinen Hymnen beizubehalten? Die Bezeichnung ist eben stehendes Attribut geworden.

Die Entscheidung fällt im Blachfelde an den Ufern des Ismenos östlich der Stadt, wohin die thebanischen Mannen aus der Stadt ihnen entgegenrücken. (Zu einer eigentlichen Belagerung fehlen den Heeren der Heroenzeit alle Mittel. Darum ergibt, wie v. Wilamowitz in dem zitierten Aufsatz S. 232 ausführt, die Schilderung des Euripides in den Phoinissen ein falsches Bild. Aus den Kämpfen nach homerischer Art macht er eine regelrechte Cernierung, und zwar unter dem Eindruck der Belagerung Athens im peloponnesischen Kriege, die er selbst mit erlebt hat.) — Kampf auf der Ebene, Flucht der Thebaner gegen die Tore, dann der Höhe- und zugleich Wendepunkt: der Riese Kapaneus vermißt sich, auch wider der Götter Willen den Feuerbrand in die Stadt zu schleudern, und steigt auf der Leiter empor. Da „blitzt" ihn Zeus von der Zinne „herab" (Welcker). Die Thebaner schöpfen neuen Mut, sie dringen wieder vor. Zweikampf und Fall der feindlichen Brüder im Wechselmord, Niederlage der Argiver, sie fallen bis auf Adrastos. In rasender Gier schlürft der sterbende Tydeus das Hirn aus dem Schädel seines Gegners Melanippos, dessen Haupt ihm Amphiaraos gebracht hat, und schaudernd wendet sich seine Schützerin Athene ab, im Begriff, ihm die Unsterblichkeit zu verleihen. Adrastos allein entkommt nach Argos in schmutzigem, zerfetztem Gewand durch die Schnelligkeit seines Wunderrosses Areion (v. Wilamowitz: „Erion, Sohn der Erinys"). Von dem größten Helden, dem göttergeliebten Amphiaraos, wendet Zeus die ärgste Schmach ab. Niemand hat dies prachtvoller geschildert als Pindar, der in dem Rembrandtschen Helldunkel seines Stils, die großen Momente des Zuges hervorhebend und die ganze schwüle Stimmung wunderbar treffend, im neunten Nemeischen Siegesliede singt: „Und einst führten sie (der blondhaarigen Danaer größte Fürsten) gegen das siebentorige Theben das Heer der Männer, nicht auf den Weg, den glückverheißender Vögel Flug wies, auch Kronion, schwingend den Blitz, trieb sie nicht an, aus der Heimat zu gehn, sondern zu meiden die Bahn. Doch in des offnen Verderbens Rachen eilte zu kommen der Haufe in eherner Rüstung und reisiger Wehr; an des Ismenos Ufern stritten sie um die süße Heimkehr, doch ihr Blut düngte[1]

[1] Dieselbe Metapher gebraucht Äschylus Sieben 587.

den weißleuchtenden Staub: denn ſieben Holzſtöße verzehrten die jungkräftigen Glieder; doch dem Amphiaraos ſpaltete Zeus mit allbezwingendem Blitze die breitbrüſtige Erde und entrückte ihn ſamt dem Geſpann, ehe ſein Rücken, getroffen von Periklymenos' Speer, dem Helden die Ehre geſchändet."

Daß die Leichen der Gefallenen, wie Pindar hier und im ſechſten Olympiſchen Hymnus ſagt, verbrannt wären, haben wir ſchwerlich anzunehmen. Wir ſind in alter, wilder Zeit, welche noch Menſchenopfer darbringt, und die Thebais weiſt viele andere Züge barbariſcher Roheit auf. Welche Urſache hätten nun die Thebaner gehabt, den Leichen des Feindes die letzte Ehre zu erweiſen, welcher in frevlem Übermut gekommen war, ihre Stadt zu vertilgen, die Männer zu erſchlagen, die Frauen zu ſchrecklicherem Loſe wegzuſchleppen?[1] Erſt einer menſchlicheren, ſittlich vorgeſchrittenen Zeit blieb es vorbehalten, auch im Feinde den Menſchen zu ehren und ihm den Dienſt zu erweiſen, deſſen Erfüllung dem Griechen ſpäter eine heilige Pflicht wurde.[2] Hier ſteigt das Problem der Antigonetragödie auf.

König Ödipus.

Oben wurde bereits angedeutet, daß das Labdakidenhaus nach den Dichtungen des fünften Jahrhunderts vom Schickſal gezeichnet und von einem fortwirkenden Fluche belaſtet iſt. So führt bei Pindar im zweiten Olympiſchen Siegesliede „Moira, die des Kadmos Haus reich geſegnet, im Wechſel zu andrer Zeit auch Leid herauf: drum tötet den Laios ſein Schickſalsſohn, ihm begegnend, und erfüllt den alten Spruch, der in Pytho [Delphi] gekündet." Dieſer fortwirkende Fluch bildet denn auch den Grundgedanken der Tetralogie Laios, Ödipus, Sieben gegen Theben mit dem Satyrſpiel Sphinx, welche Äſchylus im erſten Jahre der achtundſiebzigſten Olympiade, alſo 467, zur Aufführung brachte. Leider ſind wir nicht in der glücklichen Lage, hier einen Vergleich zwiſchen

[1] Vgl. Äſchylus Sieben 333 ff.

[2] Vgl. auch Bethe S. 98.

der Auffassung und Arbeitsweise beider Dichter hinsichtlich desselben Stoffes anstellen zu können, wie ihn uns Choephoren und Elektra ermöglichen. Die Dramen Laios und Ödipus sind bis auf ein Fragment (wahrscheinlich ein Botenbericht) verloren gegangen, aus dem hervorgeht, daß Äschylus als Tatort die Potnische Gabelung beibehalten hat. Doch können wir aus dem zweiten Teile der Sieben die Idee der ganzen Komposition mit Sicherheit erschließen. In dem zweiten, ahnungsschweren Stasimon V. 720 ff. beklagt der Chor das Herrscherhaus, in dem neues mit altem Leid sich mischt, und fährt dann fort: „Denn alte Übertretung mein' ich, der jäh die Buße folgt, und sie wirkt fort bis ins dritte Geschlecht: da dreimal Apollon warnend sagte in Sprüchen, pythischen, in des Erdenrundes Mitte gebornen, Laios rette die Stadt sterbend ohne Stamm, und er doch gegen Apollons Willen, bezwungen von der Lockung Unverstand[1], zum Verhängnis sich erzeugte den Vatermörder Ödipus, der der Mutter heiligen Schoß, dem er entstammt, befruchtend ein blutig Geschlecht erzeugete; Verblendung trieb zusammen im Wahnwitz das Brautpaar."

Hier fehlt also der Frevel des Laios an Chrysippos; wir hören nur von einer Übertretung des dreimaligen Gebotes Apollons, aus der sich dann fortzeugendes Unheil gebiert. Doch in demselben Stasimon singt der Chor auch von Flüchen, „grollenden wegen der Nahrung", welche Ödipus gegen seine Söhne schleudert. Man hat wohl gemeint, daß τροφή hier „Geburt" bedeute, so daß Ödipus seine Kinder wegen ihrer blutschänderischen Entstehung verfluche. Es ist in der Tat nicht zu leugnen, daß der Zusammenhang der Stelle (V. 778 ff.): „Als er zur Erkenntnis seiner unseligen Ehe gekommen, vollendete er rasenden Herzens im Schmerz ein Doppelübel: mit der Hand, die den Vater gemordet, riß er sich die Augen aus und schleuderte auf die Söhne Flüche usw." — daß also der Zusammenhang auf das Aussprechen der Flüche sofort nach der Entdeckung des Greuels weise. Aber diese Auffassung ist sprachlich bedenklich und psychologisch widersinnig: womit sollte sich ein solcher Fluch rechtfertigen? Auch müßte er dann die Töchter mittreffen. Ferner erwähnt nicht nur dieses Chorlied

[1] Die sinnliche Jokaste verführt Laios oder er wird vom Wein erhitzt.

V. 725 den Zorn des Ödipus und die Angſt vor der Erinys, d. h. vor dem Rachegeiſt des Vaters (V. 790 f.), — auch Eteokles' Gedanken erfüllt beim Nahen der Entſcheidung unter der Laſt des Schuldbewußtſeins die finſtere Ahnung eines unſeligen Ausganges um des Fluches willen.

„Weh mir, des Vaters Flüche jetzt vollziehn ſie ſich"

ſagt er V. 655 nach dem Bericht des Boten von der Aufſtellung der Sieben gegen die Tore Thebens, und V. 695 mit großartigem Bilde:

„Des lieben Vaters feindlich unglückſel'ger Fluch
Mit trocknem, tränenloſem Aug' ſtarrt er mich an."

Den Fluch dieſes Geſchlechts kennt auch Sophokles in der Antigone und im Ödipus auf Kolonos. Allgemein ſagt der Chor Ant. 584 ff.:

„Rührte der Götter Zorn ein Haus erſchütternd,
Wälzt von Geſchlecht zu Geſchlecht des Unheils Flut ſich,
Gleichend der Meereswoge",

und in ſpezieller Beziehung V. 593 ff.:

„Von uralters im Haus der Labdakiden
Seh' ich Leid auf Leid ſich häufen;
Nicht erſchöpft es ein Geſchlecht; ein Gott
Stürzt das Haus, nicht gibt's Erlöſung."

Antigone ſelbſt nennt ſich fluchbeladen (Ant. 867), und unmittelbar vor ſeinem Abſcheiden klagt der müde Ödipus (V. 963):

„— den Göttern war es ſo genehm,
Sie grollen meinem Stamme wohl von alters her."

Dagegen berührt der Dichter Schuld oder Fluch des Geſchlechts im König Ödipus nicht mit einem Wort. Dazu hatte er ſeine Gründe. — —

Wenn nun im Ödipus des Äſchylus die Flüche des Vaters im Zorn um „die Nahrung" erfolgen, ſo ergibt ſich daraus für den Inhalt jener Tragödie ein wichtiger negativer Schluß: dann kann die Entdeckung nicht den Hauptinhalt des Stückes gebildet haben. Denn für eine Fortſetzung der Handlung wäre dann kein Raum mehr. Dieſe müßte aber notwendig gefordert werden, da der Zorn des Vaters und der daraus folgende Fluch motiviert werden mußte durch die Impietät der Söhne. Dann kann, die Richtigkeit jenes

Schluſſes vorausgeſetzt, die Anagnoriſis nur etwa in der Form einer Expoſition gegeben ſein, und Idee nebſt Handlung müſſen das Fortwirken des Geſchlechtsfluches in anderen Momenten, z. B. in Sünden der Söhne gegen den Vater, dargeſtellt haben. Das Was und Wie im einzelnen ergründen zu wollen wäre völlig zwecklos, da man über Vermutungen nicht hinauskommen kann. Daß die erſten beiden Teile der Trilogie faſt bis auf die letzte Spur verloren gegangen ſind, bleibt ein Verluſt, den wir immer wieder ſchmerzlich empfinden.

Die Vorfabel.

Laios, König von Theben, erhält von dem Gott in Delphi das Orakel, ſein Schickſal ſei, durch die Hand des eigenen Sohnes zu fallen, den ihm ſeine Gemahlin Jokaſte gebären werde. Als daher Jokaſte einem Knaben das Leben gibt, ſuchen die Eltern die Erfüllung des Orakels zu verhindern. Wenige Tage nach der Geburt durchbohrt Laios dem Kinde die Knöchel oder die Flechſen der Feſſelgelenke, und Jokaſte überliefert es einem Hausſklaven, daß er es in den Schluchten des Kithairon ausſetze. In dem Diener aber erwacht das Mitleid und er gibt das dem Untergang geweihte Geſchöpf einem korinthiſchen Hirten, welcher wie der Thebaner im Sommer dort ſeine Herden zu weiden pflegte. Der Korinther bringt das Kind ſeinem Herrn, dem Könige Polybos, welcher mit ſeiner Gemahlin Merope in kinderloſer Ehe lebt, und beide Gatten erziehen den jungen Ödipus als ihr eigen Fleiſch und Blut. Ödipus wächſt zu einem herrlichen Jüngling heran. Da ſagt ihm beim Mahle ein trunkener Genoſſe, er ſei ein untergeſchobenes Kind. Die Eltern ſuchen ihn über die Verleumdung zu beruhigen, doch es gelingt ihnen nicht. Heimlich macht er ſich nach Delphi auf, um aus dem Munde des allwiſſenden Gottes die Wahrheit zu erfahren. Apollon antwortet ihm auf ſeine Frage nicht, eröffnet ihm aber, er werde der Mörder ſeines Vaters und der Gatte ſeiner Mutter werden. Entſetzt beſchließt er, Korinth für immer zu meiden und in die Fremde hinauszuwandern; denn er muß ja trotz jenes trunkenen Wortes Polybos und Merope für ſeine Eltern halten. Er ſchlägt den Weg nach Theben ein. Als er an

der Phokiſchen Gabelung angekommen iſt, begegnet ihm ein Wagen, auf dem ein älterer, vornehmer Mann fährt, von fünf Dienern begleitet. Der Wagenlenker befiehlt ihm, aus dem Wege zu gehen, er und der Alte ſuchen ihn mit Gewalt aus der Bahn zu drängen. Da verſetzt er dem Diener im Zorn einen Schlag, den der Alte, als jener dann ruhig ſeine Straße ziehen will, mit einem tückiſchen Schlage ſeines Stachelſtabes mitten auf den Kopf vergilt. Da beginnt ein Kampf, in welchem der Jüngling alle erſchlägt bis auf einen Diener, welcher ſich durch die Flucht rettet — es iſt eben der Sklave, welcher Ödipus einſt ausgeſetzt hat. Ödipus wandert weiter und kommt nach Theben, deſſen Jünglinge die Sphinx mordet, ſolange nicht ihr Rätſel gelöſt iſt. Der Thron und die Hand der verwitweten Jokaſte iſt dem zugeſagt, der das Land von der Plage befreit. Ödipus löſt das Rätſel, die Sphinx ſtürzt ſich in den Abgrund, worauf jener ſich mit Jokaſte vermählt und König von Theben wird. Jahrelang leben ſie in glücklicher Ehe, ihre vier Kinder wachſen heran, Ödipus iſt ein hochgeehrter Herrſcher. Da entſteht Mißwachs und großes Sterben. Der bekümmerte Ödipus ſendet ſeinen Schwager Kreon nach Delphi, daß er den Gott um die Urſache der Seuche befrage, welche das ganze Land zu verderben droht. Mit der Rückkehr Kreons ſetzt die Handlung des Stückes ein.

Die Fabel.

Kreon, welcher von Delphi zurückgekehrt iſt, verkündet dem Könige das Gebot Apollons, den Mörder des Laios, deſſen Anweſenheit das Land beflecke, zu töten oder zu vertreiben, dann werde die Peſt weichen. Niemand kennt den Mörder. Der Seher Teireſias, welcher von Ödipus befragt wird, verweigert die Auskunft, die er geben kann. Der König, in Zorn verſetzt, beſchuldigt den Seher, den Mord ſelbſt angeſtiftet zu haben. Da verkündet Teireſias, Ödipus ſelbſt ſei der Täter. Ödipus in ſteigender Leidenſchaft wittert ein Komplott Kreons und des Sehers, zu dem Zwecke, ihn des Thrones zu berauben, und bedroht Kreon, welcher erſcheint, ſich zu rechtfertigen, mit dem Tode. Jokaſte trennt die Streitenden und ſucht Ödipus zu beruhigen, indem ſie ihm die Nichtigkeit der Seherkunſt beweiſen will. Aber gerade durch ihre

Erzählung verſetzt ſie Ödipus in Angſt. Er enthüllt Jokaſte, was er von ſeiner Vergangenheit weiß, und daß ihm das Orakel geworden, er werde ſeinen Vater töten und ſeine Mutter heiraten. Ein Bote aus Korinth meldet den Tod des Polybos, des vermeintlichen Vaters des Ödipus. Der König iſt nur halb beruhigt. Da erzählt der Bote, um ihn von ſeiner Angſt wegen der zweiten Hälfte des Orakels zu erlöſen, daß ihm Ödipus einſt als Säugling von einem Diener des Laios im Kithairon übergeben ſei. Dieſer Diener, welcher mit dem Zeugen des Mordes identiſch iſt, wird geholt und gezwungen, alles zu bekennen. So kommt die Wahrheit an den Tag. Jokaſte hat ſich während des letzten Verhörs erhängt, Ödipus blendet ſich, Kreon übernimmt die Regierung, und Ödipus geht als blinder Bettler ins Elend.

Das Gerüſt der Tragödie.

Ort der Handlung: Theben. Den Hintergrund des Spielplatzes bildet der Königspalaſt; davor ein Standbild des Apollon Agyieus.

Prolog V. 1—150. Perſonen: eine Schar bittflehender Knaben und Mädchen unter Führung von greiſen Prieſtern Olivenzweige mit Wollfäden umwunden in den Händen tragend. Sie gruppieren ſich auf den Stufen des Standbildes. Darauf Ödipus aus der Mitteltür des Palaſtes tretend mit Begleitern. Später von der Seite der Fremde her Kreon, einen Lorberkranz auf dem Haupt als Bringer des Orakels.

Dialog zwiſchen Ödipus und dem Sprecher der Prozeſſion, einem Zeusprieſter: „Was euer Begehr, ihr Kinder, in dieſer Not der Stadt? Wie gern möcht' ich helfen, ich, der ach vielgerühmte Ödipus!“ „In ihren Lebensquellen verſiegt die Stadt, die Peſt ſchwingt ihre Geißel. Du, früher Retter der Stadt, hilf auch jetzt!“ „Was iſt euer Elend gegen meines, der für alle fühlt! Mit Tränen ſorgt' ich. Doch bald muß Kreon von Delphi zurück ſein.“ Kreon tritt auf als Bringer des Orakels. „Rettung iſt da, wenn das Land vom Mörder des Laios befreit wird.“ Dialog. „Räuber ſollen ihn erſchlagen haben. Ich werde es ans Licht bringen. Der Rat von Theben erſcheine!“ (Motivierung für das Auftreten des Chors.) — Alle ab bis auf Ödipus.

Einzugslied des Chors thebanischer Greise, der Ältesten der Stadt, V. 151—215. Gebet. Grundstimmung: angstvolle Erwartung und inbrünstiges Flehen um Erlösung aus der Not. „Kunde von Zeus durch Apollons Mund, welche bist du gekommen? Erscheinet, ihr drei Abwender des Unheils, Athene, Artemis und Phöbus! Unzählig sind die Leiden; wie leichtbeschwingte Vögel zieht das Heer der Toten zum Gestade des Westens. Möchte Ares, der pestwütende, zurückstürmen ins Meer oder an Thrakiens ungastliche Küste; vertilg ihn mit deinem Strahl, Vater Zeus, Walter der Blitze. Hilf, Lykeios, mit deinen Pfeilen, helft, Artemis und Bakchos, mit eurer Fackeln Glut!"

Erste Szene V. 216—462. Personen: Ödipus, dann der blinde Teiresias, von einem Knaben geführt (s. V. 444) und von zwei Boten begleitet (s. V. 297 und 288).

Königsrede. „Ihr müßt helfen, denn ich weiß von dem Vorfall nichts. Es spreche, wem etwas kund ist! Verflucht sei der Mörder und wer ihn verhehlt." Chor: „Ich weiß nichts, doch wohl Teiresias. Auch hört' ich, Wanderer hätten Laios erschlagen." Teiresias tritt auf. Ödipus bittet ihn, zu sprechen. Infolge der Weigerung des Sehers Dialog, der sich wegen der maßlosen Leidenschaftlichkeit des Königs bis zur äußersten Erbitterung steigert. König: „Du hast jene Tat angezettelt." Seher, erst dunkel, dann immer deutlicher: „Du selbst bist der Mörder und lebst in greuelvoller Gemeinschaft." König: „Kreon und du, ihr seid im Bunde, um mich zu stürzen." Teiresias offenbart im Seherzorn das nahende Schicksal des Königs. — Beide ab.

Erstes Standlied V. 463—511. „Wer ist der blutige Mörder? Flüchtiger rege er den Fuß als sturmschnelle Rosse; ihm folgen die untrüglichen Keren. Auf flammte das Gebot, nachzuspüren dem unsichtbaren, der schweift durchs Geklüft, dem tollen Stiere gleich. Nicht zustimmen kann ich dem weisen Seher, in Erwartung schweb' ich; warum sollt' ich mich wenden gegen Ödipus, den volksberühmten? Nur Zeus und Apollon sind der Einsicht voll, ein Mensch ist der Seher wie die andern. Weise und hold der Stadt ward erfunden Ödipus, darum zeihe nicht ich ihn des Frevels."

Zweite Szene V. 512—863. Die sehr lange Szene ist

durch eine kurze Geſangspartie bei durchgehendem Dialog (V. 650—696) in zwei Hälften geteilt. Perſonen: Kreon, dann Ödipus, ſpäter Jokaſte. (Kreons Auftreten iſt motiviert durch ſeine Entrüſtung über die Anſchuldigung des Königs, das Jokaſtes durch den Streit, deſſen Stimmen bis in das Frauengemach des Palaſtes dringen.)

Kreon: „Iſt es wahr, daß Ödipus mich beſchuldigt, den Seher zu lügenhaften Anklagen angeſtiftet zu haben?“ Ödipus tritt aus dem Palaſt. „Du biſt mein Mörder, du biſt der Räuber meines Throns!“ Dialog, während deſſen die zu ſinnloſem Zorn entfeſſelte Leidenſchaft des Königs mit der beſonnenen Ruhe Kreons kontraſtiert; dazwiſchen fruchtloſe Beruhigungsverſuche des Chors. Kreon ſoll ſterben. Jokaſte tritt hoheitsvoll zwiſchen beide. Ihre Mahnung und das in lyriſcher Form ſich ergießende und gegen die Zweifel an ſeiner Treue Proteſt erhebende Flehen des Chors bewirken, daß Ödipus Kreon freigibt.

Jokaſte will den Grund des Zwiſtes erfahren. König: „Kreon hat den Seher angeſtiftet, mich für den Mörder des Laios zu erklären.“ Jokaſte (in den Reſt der Szene iſt ein großer Teil der Expoſition eingeflochten) ſucht Ödipus zu beruhigen: auf Orakel iſt nichts zu geben, das beweiſt das Schickſal des Laios. Doch ſie erreicht das Gegenteil; dem König ſteigt Angſt auf bei dem Wort: Räuber erſchlugen Laios im Dreiweg. Steigende Angſt während des weiteren Geſprächs, da alle Indizien ſtimmen (Jokaſte weiß noch nichts von dem Erlebnis des Königs, deshalb bleibt ſie unbefangen): der Ort, die Zeit, das Ausſehen des Erſchlagenen, die Zahl der Begleiter. Darauf Bericht des Königs über ſeine Vorgeſchichte, welche er niemand bisher erzählt hat. Verlangen, jenen Überlebenden kommen zu laſſen. Letzte Hoffnung in dem Widerſpruch zwiſchen der Erzählung von mehreren Räubern und ihm, dem einzelnen. Jokaſte: „Das Orakel aber war doch falſch, denn Laios' Sohn kam vor ſeinem Vater um. Kümmern wir uns nicht um Seherworte.“ Jetzt nach dem Diener geſchickt. — Beide ab.

Zweites Standlied V. 864—910. Der Inhalt des Liedes ſteht durch die frivole Anſchauung Jokaſtes in Beziehung zur

Handlung. „Möchte ich rein ſein in Wort und Werk, achtend die ew'gen Geſetze, in denen die Gottheit webt. Frevelſinn zeugt den Tyrannen. Wer Frevelpfade wandelt, der Dike trotzend und verachtend der Götter Stätten, den greife vernichtend das Geſchick, wenn er vermeſſen Heiliges antaſtet. Wenn frevles Tun in Ehren ſteht, was ſoll ich tanzen? Klar muß dies alles ſich fügen den Sterblichen, Zeus, Allherrſcher, denn als verklungen geben aus die Sterblichen Apollons Zukunftsworte; dahin iſt, was göttlich."

Dritte Szene V. 911—1085. Perſonen: Jokaſte mit Dienerinnen (ſ. V. 945), welche Kränze zum Schmücken des Apollonbildes und eine Weihrauchſchale tragen. Dann Bote aus Korinth von der Seite der Fremde auftretend, darauf Ödipus. Jokaſte bleibt auf der Bühne, bis ſie V. 1072 zum Tode fortſtürmt.

Jokaſte betend: „Ödipus verzehrt ſich drinnen in Angſt und Furcht. Apollon, ich flehe, wirke uns eine glückliche Löſung, daß er ledig werde der Sorge." Der Bote bringt die Nachricht vom Tode des Polybos. Ödipus geholt. Jokaſte triumphiert. Ödipus' Glaube kommt ins Wanken; trotzdem keine volle Beruhigung. Die Mutter lebt, und die gräßliche Prophezeiung! Bote: „Von dieſer Angſt kann ich dich befreien: du biſt nicht Polybos' Sohn, ich fand dich in den Schluchten des Kithairon, die Knöchel von Stacheln durchbohrt, empfing dich von einem Diener des Laios." Ödipus zu Jokaſte: „Iſt es derſelbe, nach dem wir ſandten?" Jokaſte (in ſich verſunken): „Kümmere dich nicht drum." Dann immer dringender bittend, je mehr Ödipus darauf beſteht, den Diener holen zu laſſen. Jokaſte ſtürzt in den Palaſt. Ödipus: „Mit Stolz nenn' ich mich einen Sohn der Tyche."

Drittes Standlied (V. 1086—1107), ſehr kurz, eine Strophe und Gegenſtrophe. Ödipus, in Erwartung des Dieners, und Bote aus Korinth bleiben auf der Bühne. „Kithairon, am Vollmondsfeſt werd' ich dich preiſen und feiern im Reigen als Ödipus' Heimat. Welche der Nymphen ewiger Jugend gebar dich, dem Pan, dem Lyaios, dem Hermes, dem Bakchos?"

Vierte Szene V. 1110—1185. Perſonen: Ödipus und Bote, dann Diener, ängſtlich, mit niedergeſchlagenen Augen.

Ödipus: „Täuſche ich mich nicht, ſo iſt dies der Diener, nach dem wir ſo lange ſuchen.“ Chor: „Das war ein treuer Hirt des Laios.“ Geſpräch zwiſchen Ödipus, Boten und Diener. Dieſer gibt zögernd und voller Angſt Beſcheid, muß ſchließlich durch Androhung der Folter zum Sprechen gezwungen werden. „Ich kenne den Korinther, übergab ihm ein Kind.“ Bote: „Dieſer iſt es, der König!“ (Jetzt weiß der Diener, daß Ödipus auch der Gatte ſeiner Mutter iſt, während er ihn vorher nur als Mörder des Laios kannte.) Ödipus: „Weſſen Kind war es?“ „Des Laios.“ „Von wem empfingſt du's?“ „Von Jokaſte.“ „Zu welchem Zwecke?“ „Es zu töten. Ich gab es jenem, weil mich's jammerte.“ Ödipus: „Wehe, alles hat ſich erfüllt!“ Stürzt fort. Bote und Diener ab.

Viertes Standlied V. 1186—1223. „Wehe, ihr Sterblichen! Ach, wie gleicht euer Leben dem hohlen Nichts! Dein Verhängnis, Ödipus, zeigt mir warnend, nichts von allem, was ſterblich heißt, ſelig zu preiſen. Welcher mit Meiſterwurf treffend des Glückes Überfülle errang, der herrlichen Kadmosſtadt machtvoller Gebieter, wer iſt unſeliger zu ſchauen? Aufgedeckt hat die allſehende Zeit ungeheuren Frevel. Ärmſter Labdakidenſproß, hätt' ich dich nie geſehen!“

Schlußſzene V. 1223—1530 in drei Auftritten.

Erſter Auftritt V. 1223—1296. Schlußbote aus dem Palaſt. „Grauſiges iſt geſchehen in dem Hauſe, das des Iſter und Phaſis Fluten nicht reinſpülen können. Jokaſte iſt tot, tot durch eigene Hand. Verzweifelnd raufte ſie das Haar, verriegelte die Tür des Schlafgemaches und ſchrie hinaus das Gräßliche, was hier ſich vollzogen. Und brüllend ſtürmte Ödipus herein, rief nach einem Schwert, und die Tür einſtoßend drang er in das Gemach, wo wir erhängt ſein Weib erblickten. Er ließ ſie nieder, und die Spangen ergreifend bohrte er ſich die Augen aus, daß ſie fürder nicht ſähen den Greuel, den er angerichtet. Grauſen, Heulen, Tod, Schande drinnen. Jetzt aber ſchreit er, die Tür zu öffnen; er will ſich zeigen.“ Bote ab.

Zweiter Auftritt V. 1297—1415. Geſangpartie mit ausklingendem Monolog des Ödipus. Er tritt aus dem Palaſt,

von Dienern geführt, mit leeren Augenhöhlen, das Antlitz blutüberſtrömt.

Klagelied des Geblendeten, von mitfühlenden Worten des Chors begleitet. „Ach des Dunkels, der Qualen!“ „Wie konnteſt du dich blenden?“ „Apollon war's, der dieſe meine Leiden vollendet, doch ich ſchlug meine Augen mit Blindheit. Denn was durft' ich noch ſchauen? Hinweg von hier! Verflucht, der mein Leben erhielt! Gibt es ein Los, noch unſeliger als unſelig, dann ward es des Ödipus!“ Er läßt ſein Schickſal noch einmal an ſich vorüberziehen und bittet, ihn aus dem Lande zu ſtoßen.

Dritter Auftritt V. 1416—1530. Ödipus; Kreon als neuer König.

Ödipus reuevoll, weil er Kreon gekränkt, wiederholt die Bitte, ihn zu vertreiben. Kreon: „Ich erwarte neue Weiſung vom Gotte, zu dem ich geſchickt.“ Ödipus legt ihm die Sorge für Jokaſtes Leiche ans Herz, bittet, ihn im Kithairon wohnen zu laſſen, und fleht, ſeine unmündigen Töchter noch einmal berühren zu dürfen. Kreon winkt einem Diener: Antigone und Ismene, noch Kinder, kommen ſchluchzend. Ödipus berührt ſie und beweint ihr Los, bittet Kreon, ſich ihrer anzunehmen. Auf Kreons Drängen trennt er ſich von den Kindern und geht ins Haus. Alle ab.

Die Linie der Handlung.

Expoſition. Die Not, welche die Peſt, eine Schickung der Götter, über das Land gebracht hat. Das Orakel Apollons, den Mörder des Laios aufzuſpüren und zu beſeitigen, ſetzt die Handlung in Bewegung. . . . . V. 1—150.

Steigende Handlung in zwei Stufen. . . V. 216—677.

Erſte Stufe. Die Weigerung des Sehers, den Mörder zu nennen, weckt den Zorn des Königs und reißt ihn zu ungerechten Beſchuldigungen gegen Teireſias und Kreon hin. Die Folge iſt die Enthüllung des Sehers, daß Ödipus ſelbſt der Täter, und die Hinweiſung auf das nahende Verhängnis. V. 216—462.

Zweite Stufe. Die Verteidigung Kreons ſteigert den Zorn des Königs zu blinder Leidenſchaftlichkeit. . . V. 512—677.

Höhepunkt: das Gespräch mit Jokaste. Die Spitze liegt in der Erzählung der Königin, welche Ödipus beruhigen soll. In ihr bewirkt Vers 716, das tragische Moment, den Umschlag in der Stimmung des Königs und versetzt ihn in Besorgnis und Angst, welche stetig wächst. Die Hoffnung, daß er nicht der Mörder des Laios ist, hängt nur noch an einer vagen Aussage. . . . . V. 697—863.

Fallende Handlung in zwei Stufen. . . V. 911—1185.

Erste Stufe. Scheinbare Befreiung von der Angst um die Erfüllung der ihm selbst gewordenen Orakel durch die Meldung des Boten, weswegen die endgültige Ermittelung des Mordes zunächst unterbleibt. Aber die weiteren Enthüllungen des Boten bewirken die Erkennung für Jokaste und versetzen Ödipus in fieberhafte Aufregung, da sie ihm die Hoffnung erwecken, seine Herkunft zu ermitteln. Dadurch lenken sie seinen Blick desto weiter ab, je klarer der Zuschauer das Verhängnis kommen sieht. . . . . V. 911—1086.

Zweite Stufe. Das mit Gewalt erzwungene Zeugnis des Dieners führt die Erkennung für Ödipus herbei. V. 1110—1185,

und damit die

Katastrophe. . . . . V. 1223—1523.

Sie ist dreiteilig:

1. Bericht des Schlußboten über den Tod Jokastes und die Selbstblendung des Königs. . . . . V. 1223—1296.
2. Klage des Ödipus. . . . . V. 1307—1415.
3. Abschied des Ödipus. . . . . V. 1419—1523.

Da die Epen des thebanischen Sagenkreises und der Ödipus des Äschylus verloren sind, so können wir uns allerdings nicht bis in die letzte Einzelheit Klarheit darüber verschaffen, was an Handlung und Motiven der Tragödie ausschließliches Eigentum des Sophokles ist; aber wir sind doch in den Stand gesetzt, mit besonnener Benutzung der von der Forschung gewonnenen Resultate festzustellen, daß der Dichter mit voller Freiheit verfahren ist, um auf der Grundlage des feststehenden Mythos die Idee zu anschaulicher Gestaltung zu bringen, welche ihm das Sinnen über den düstern Stoff gebar.

Bei den Vorgängern des Sophokles bleibt Ödipus König. „Als grauſes Beiſpiel eines herben Schickſals, das ihm die Sünden der Väter angeerbt, tritt Ödipus uns von Anfang an entgegen: die verderblichen Pläne der Götter legen ihm ſchwere Leiden auf. Seine wider Willen begangenen Verbrechen machen ihn des Thrones nicht unwürdig und entziehen ihm nichts von perſönlicher Ehre, ſie ſteigern vielmehr die ſcheue Ehrfurcht der Menſchen vor dem vom Unglück Getroffenen.“ Was Schneidewin hier vom Epos ſagt, das gilt auch für den Ödipus des Äſchylus. Daraus folgt aber, daß Apollon dort nicht geboten haben kann, den Mörder des Laios als ein Miasma des Landes unſchädlich zu machen, denn ſonſt würde er nicht auf dem Throne bleiben können. Daraus ergibt ſich weiter, daß auch der Anlaß, jenes Gebot des Gottes einzuholen, nicht vorhanden geweſen ſein kann. Alſo iſt auch die Erdichtung von Mißwachs und großem Sterben Eigentum des Sophokles. Nur auf Grund der Einholung des Orakels ferner kommt Ödipus auf den Gedanken, daß Kreon ihm den Thron rauben will; daher iſt die erſte Kreonſzene ebenſo neu wie die zweite, die ja nur dadurch möglich wird, daß Kreon zur Regierung gelangt. Wenn ſchließlich der Seher geholt wird, um den vom Gott Bezeichneten zu nennen, ſo dürfen wir auch die Teireſias-ſzene nach Anlaß und Charakter dem Dichter zuſchreiben, obwohl Teireſias ſicher im Epos und bei Äſchylus einen Anteil an der Entdeckung gehabt hat.

Allein es ergibt ſich noch Wichtigeres. Das Epos und Äſchylus kennen nur jenes erſte Orakel an Laios, Sophokles dagegen drei: das Laiosorakel, ein zweites, welches der junge Ödipus erhält, und dasjenige, welches die Vertreibung des Mörders fordert. Der Dichter hat alſo mit bewußter Abſicht die Einwirkung des Gottes im Mythos außerordentlich vertieft, und dies entſpricht völlig ſeinem frommen Sinn und ſeiner Ehrfurcht vor Apollon und dem in Orakeln ſich offenbarenden Götterwillen. Ferner erzählt die Ödipodie in epiſcher Breite und die Thebais wenigſtens einleitungsweiſe den ganzen Mythos, auch Äſchylus muß, wie wir ſahen, nach der Entdeckung noch einen Teil des weiteren Verlaufs der Fabel dargeſtellt haben. Sophokles dagegen macht zum alleinigen Gegenſtand der Handlung die Anagnoriſis, die Aufdeckung

der Greuel, in denen der Held unwissentlich lebt. Endlich erwähnt er den Familienfluch, welcher die Äschyleische Trilogie zusammenhält und die sonst bei ihm wie bei Euripides und allen späteren Dichtern das charakteristische Moment der Labdakidensage ist, mit keinem Worte. Das kann nur mit Bewußtsein und Absicht geschehen sein, denn unser Stück bot Anlaß in Fülle, ihn hervorzuheben.

Wir werden den Grund erkennen, wenn wir an die Beantwortung der Frage gehen: was will der Dichter mit seiner Tragödie? Dieses Mal zunächst mehr, als einen Mythos dramatisieren.

Es steht in den Sternen geschrieben, daß einem Menschen ein Schicksal bestimmt ist, so fürchterlich, daß die Phantasie es sich nicht grausiger ausmalen kann. Warum dieses Schicksal über ihn hereinbrechen soll, danach fragt der Dichter nicht, danach sollen die Zuhörer, danach sollen auch wir, die ihn verstehen wollen, nicht fragen. Es ist ein überlieferter Mythos, in welchem sich der Wille einer unerforschlichen Macht offenbart, und so glaubt der Dichter daran. Die Menschen, welche jenes Verhängnis treffen soll, sind sittlich Geschöpfe wie alle andern, nur daß sie auf den Höhen des Lebens wandeln. Kein Fluch belastet sie, ja, der Held, den das Schicksal vor allem zermalmen wird, ist ein herrlicher, guter Mensch. Und doch liegt das Verhängnis auf ihm schon vor seiner Geburt. Die Eltern tun alles, um dem Furchtbaren zu entgehen. Umsonst! Alles, was geschieht, dient dazu, das Schicksal zu erfüllen. Mit erschütternder Macht entrollt sich hier ein Schauspiel, welches die alte und doch so oft vergessene Wahrheit predigt, daß der Mensch, auch der höchstgestellte, ohnmächtig ist gegen den Willen der Gottheit. Das lehrt diese Geschichte mit erbarmungsloser Klarheit, mit schneidender Ironie, das ist die Idee, welche der Dichter darstellen will. Und daß solches Los den Besten, den Unschuldigsten treffen kann (man vergleiche zur Schuldfrage die Charakteristik des Helden), das erhöht gerade die Wirkung. Wir werden völlig niedergeschmettert, und dies eben will der Dichter erreichen. Darum hat er den Helden und sein Geschlecht in diesem Stücke auch von dem Fluch, d. h. von der fortwirkenden und Böses zeugenden Erbsünde befreit. Die mystische Deutung des Ödipusmythos, welche Nietzsche (Werke I S. 67) in

seiner „Geburt der Tragödie“ gibt, bekenne ich als verachteter Philologe nicht zu verstehen; ich hoffe, mein Schicksal teilen auch andere Nietzscheleser, welche Welt und Menschen unter natürlichen Voraussetzungen zu begreifen suchen.

Um den Grundgedanken der Tragödie in schärfster Ausprägung zu formen, zeigt uns Sophokles an dem Beispiel des Ödipus, daß auch der Klügste vor der Gottheit nur ein blöder Tor ist. „Die Blindheit des Menschen, der sich am weitesten vom Verderben wähnt, wo es ihm am nächsten steht, und die eben dadurch sein Verhängnis noch härter und unerträglicher macht“, das ist zwar nicht, wie Otfried Müller meint, das eigentliche Thema, aber doch ein wesentlicher und durchgehender Zug des Stückes. Diese Blindheit des Menschen, der da im Finstern tappt, wo er zu sehen meint, bringt der Dichter zum erschütterndsten Ausdruck durch tragische Ironie. Was unter diesem Begriff zu verstehen ist, hat E. Bruhn in seiner Neubearbeitung der Schneidewin-Nauckschen Ausgabe des König Ödipus S. 28 ff. musterhaft erläutert.

Jede Ironie beruht auf einem Widerspruch. Dieser kann zum Ausdruck kommen zwischen einem Urteil des Sprechers und der Wirklichkeit der Tatsache, auf die sich das Urteil bezieht, oder zwischen einem erstrebten Ziel und dem wirklichen Erfolg. Ist der Widerspruch dem Redenden bewußt, will er also mit Absicht einen Widerspruch zwischen seinen Worten und der Wirklichkeit hervorrufen — welcher dann von dem Angeredeten verstanden wird — so ist dies subjektive Ironie. Der Sprecher betrachtet sich dann als Herrn der Situation und ist es auch meistens. Diese Ironie ist die weitaus häufigste. Kommt ihm dagegen der Widerspruch zwischen Worten und Tatsachen nicht zum Bewußtsein, so ergibt sich eine objektive Ironie. Sind die Tatsachen für den Sprecher mit verhängnisvollen Wirkungen verbunden, so ist die Ironie tragisch. Am wirkungsvollsten wird die objektiv-tragische Ironie, wenn sie sich mit der subjektiven verbindet. Das beste Beispiel bieten die Worte des Helden V. 397: Ich, der nichts wissende Ödipus, erlöste das Land — durch meinen Scharfsinn, mein Wissen — von der Plage der Sphinx. Das ist zunächst subjektive Ironie, der bewußte Gegensatz zwischen Wort und

Wirklichkeit. Denn er meint in Wahrheit (und weiß, daß es auch Teireſias, zu dem er ſpricht, ſo auffaſſen muß), daß er wirklich viel, um nicht zu ſagen alles weiß. Gleichzeitig iſt es aber objektive Ironie, ein dem Sprecher unbewußter Gegenſatz zwiſchen ſeiner Meinung als eines viel oder alles Wiſſenden zu der Wirklichkeit der Dinge, denn in der Tat weiß er von der für ihn verhängnisvollen Lage nichts. Und indem der Hörer in den wahren Zuſammenhang eingeweiht iſt und ihm der Widerſpruch ſofort klar wird, er aber zugleich den Unglücklichen ſich noch erhaben dünken ſieht über ſeinen Gegner, erreicht der Dichter eine Wirkung, wie ſie packender nicht gedacht werden kann.

Dieſe kumulierte Ironie wiederholt ſich nicht wieder, doch die tragiſche erfüllt das ganze Stück. So tritt der Gegenſatz zwiſchen den Worten des Helden und der Wirklichkeit ſchneidend zutage, wenn er V. 60 ſagt:

„Ihr kranket alle; doch ſo ſchwer ihr leiden mögt,
Ach, keiner von euch allen kranket gleich als ich.“

Der Ärmſte, er weiß nicht, wie krank er iſt. Denn der Schmerz, welcher ihn über die Not der Stadt erfüllt und den er mit dem Krankſein meint, was bedeutet er gegen die Krankheit, von der er nichts ahnt! Dann V. 93:

„— um dieſe trag' ich Leid
Viel ſchwerer als um meine eigne Seele noch.“

Wenn er wüßte, wie es um ihn ſteht! — S. 219 f.:

„Und ſolches muß ich ſagen, der ich ferne ſteh'
Der Mär und dem Geſchehnen!“

Und niemand auf der Welt ſteht ihm näher. V. 264 will er für Laios kämpfen wie für ſeinen Vater. Der Unglückliche, wenn er ahnte, daß der Vergleich Tatſache iſt!

Der tragiſch-ironiſche Gegenſatz zwiſchen Wunſch und Wirklichkeit ferner beherrſcht alle hervorragenden Momente der Handlung. Die Eltern wollen jede Möglichkeit beſeitigen, daß das Orakel an Laios in Erfüllung gehen kann, und gerade dadurch, daß ſie das Kind ausſetzen und ſich ihm entfremden, ſchaffen ſie die Möglichkeit des Mordes. Nachdem der Jüngling Ödipus ſein Orakel empfangen, will er deſſen Erfüllung verhindern, und eben dieſes Verlangen treibt ihn ſeinem Schickſal in die Arme. Mit heißem

Bemühen ſetzt er alles daran, der Weiſung des Gottes zu entſprechen und den Mörder des Laios zu entdecken. So ſtreitet er, wie er es ausſpricht und meint, für den Gott, für die Manen des Erſchlagenen, für die Stadt und für ſich ſelbſt als Nachfolger des Königs Laios. Wenn er ſagt „für ſich ſelbſt", ſo will der Dichter dem Helden kein ſelbſtſüchtiges Motiv eingeben, ſondern läßt auch hier die Ironie des Schickſals aus ihm ſprechen. Und in dieſer Ironie muß er den ſchrecklichſten Fluch gegen ſich ſelbſt ſchleudern — er wird es zu ſpät ſchaudernd gewahr. Sein leidenſchaftliches Verlangen nach der Entdeckung des Mörders treibt ihn zur Beleidigung des Sehers und öffnet dieſem den Mund; Jokaſte will ihn beruhigen und muß ihn durch ihren Zuſpruch in ahnungsvolle Angſt verſetzen. Apollon erhört ſcheinbar die Bitte Jokaſtes, und mit dem Bringer erlöſender Nachricht zieht das Verhängnis herauf. Die Enthüllungen des Boten lenken auf das natürlichſte die Gedanken des Helden weit ab vom Ziele und gaukeln ihm die Erfüllung eines Herzenswunſches vor: dieſer Wunſch erfüllt ſich allerdings alsbald, aber damit erhellt das blendende Licht eines herniederzuckenden Blitzes die Finſternis um den im Dunkel Wandelnden, und der Strahl trifft ihn zerſchmetternd.

Die Klarheit des Aufbaus ergibt ſich ſchon aus dem oben ſkizzierten Gefüge der Szenen. Es iſt, als ob ſich dem Künſtler alles mühelos zuſammenſchließe zu einem Wunderwerk, wie es ihm nicht wieder gelungen iſt. Mit innerer Notwendigkeit folgt eines aus dem andern. Das prachtvolle Eröffnungsbild — Gruppe flehender Kinder und ehrwürdiger Prieſter vor dem König, welcher daſteht in der Blüte männlicher Kraft, ein ſtolzer Herrſcher auf vielumneidetem Throne — iſt motiviert durch die Not der Stadt. Der Hörer fühlt die unheilſchwangere, drückende Schwüle, welche vor dem Ausbruch eines ſchweren Wetters auf der Kreatur laſtet. Da kommt das Orakel. Es bringt mit einem Schlage alles in lebendige Bewegung. Wie ein Pfeil von der Sehne geſchnellt fliegt die Handlung unaufhaltſam auf ihr Ziel. Schon ihr Beginn verſetzt den Hörer in aufgeregte Erwartung, ihr Fortgang ſpannt alle Fibern, mit ſtockendem Atem und klopfendem Herzen folgen wir ihrem Verlaufe bis zur Kataſtrophe.

Aus dem Charakter des Helden, ſoweit er ſchon im Prolog hervortritt, ergibt ſich, daß er den Mörder mit Einſetzung ſeiner ganzen Kraft ſuchen wird. Darum werden ſofort die Greiſe der Stadt vorgefordert, darum wird der Seher mit Ungeduld erwartet, der am eheſten wiſſend iſt. In dieſer Szene erfolgt der erſte Zuſammenſtoß mit logiſcher Notwendigkeit: die Weigerung des Sehers ſchlägt die Flamme der Leidenſchaft aus der Bruſt des Königs heraus, der Ausbruch des Königs ruft die unheimlichen Enthüllungen des Teireſias hervor. Dieſe erwecken bei der Kombinationsgabe des Königs den Verdacht gegen Kreon und ergeben die zweite Szene, denn natürlich wird der grundlos Angeſchuldigte erſcheinen, um ſich zu rechtfertigen. Der Wortwechſel beider Männer motiviert das Auftreten Jokaſtes. Ihre Frage nach der Urſache des Streites hat zur notwendigen Folge, daß der König ſein Weib, die Vertraute ſeines Herzens und ſeiner Sorgen, aufklärt, woraus wieder der Beruhigungsverſuch Jokaſtes entſpringt, deſſen entgegengeſetzte Wirkung mit ihrem Gefolge aufregendſter Expoſitionsenthüllungen dieſe Szene ſo unheimlich und groß macht. Was iſt darauf natürlicher als die Bitte der ratloſen Jokaſte an Apollon, ihren Gemahl aus der Angſt zu erlöſen, da kein Menſch es vermag? Der Gott nickt ironiſch Gewährung, denn der Korinthiſche Bote ſchüttelt während des Gebetes ſchon den Staub der Reiſe von ſeinen Füßen. — An dieſer Stelle des Stückes könnte man noch am eheſten verſucht ſein, dem Dichter Willkür in der Entwicklung der Szenenführung vorzuwerfen. Denn welche Notwendigkeit oder Wahrſcheinlichkeit liegt vor, daß der für den Fortſchritt der Handlung gebrauchte Mann gerade jetzt kommt? — Doch das Eintreffen von Glücks- und Unglücksboſten im erforderlichen Augenblick gehört zu den notwendigen Freiheiten, welche man jedem Dichter einräumen muß; es iſt aber auch ſehr wohl begründet durch eine Erfahrung, welche das Leben ſo oft zeigt. Glück wie Unglück, namentlich dieſes, kommt ſelten allein, und iſt ein Unheil zum Ausbruch reif, dann trifft wie durch die Hand des Schickſals gelenkt alles zuſammen, um den aufgehäuften Stoff zur Exploſion zu bringen. So nehmen wir auch hier keinen Anſtoß daran, wenn der Dichter den greiſen Polybos hat ſterben laſſen, wenn die Todesnachricht gerade in dem Augenblicke kommt, wo der Dichter ſie braucht, und wenn ſogar

in einer Komplikation des Zufalls der Mann Träger der Botschaft ist, welcher allein die Erkennung mit bewirken kann. Aus dieser ersten Peripetieszene entwickelt sich logisch die zweite, und mit welcher Notwendigkeit, das fühlt jeder an der fieberhaften Spannung, in die unsere Seele gerade während dieses Absturzes der Handlung immer wieder versetzt wird, selbst wenn wir das Stück zum hundertstenmal lesen. Um die Katastrophe schließlich braucht der Dichter nicht zu sorgen. Sie ist die Konsequenz der meisterhaft angelegten und genial durchgeführten Handlung und wird trotz alles Gräßlichen und Schauerlichen doch fast als Erlösung empfunden, wie wenn ein Geschwür, welches das Innere eines Körpers zerfressen und vereitert hat, endlich aufbricht und durch die Entladung den gemarterten Organismus erleichtert und von seinen Qualen befreit.

Mit dieser unerbittlichen Logik und Konsequenz der Szenenführung verbindet sich die kunstvollste und doch wie von selbst sich ergebende Behandlung der Exposition, welche mit der eigentlichen Handlung zu einem unauflöslichen Ganzen verschmolzen ist. Ihr Agens wieder sind die Orakel. Während die Vorgänger des Dichters nur das Laiosorakel kennen, steigert Sophokles, wie schon früher ausgeführt wurde, die Einwirkung des Gottes, indem er jenem noch zwei andere hinzufügt. Alle drei Orakel haben den Helden der Tragödie zum Mittelpunkt, wenn auch das erste, das Laiosorakel, seine Spitze zunächst gegen den Vater kehrt. Das zweite findet Ödipus selbst sein Geschick, das dritte meint ihn als Mörder und als Ursache der Pest und bringt den Stein ins Rollen. — Schon längst haben sich die Orakel erfüllt, schon längst ist Ödipus ein verlorner Mann, ehe er noch die Bühne betritt. Doch er ist ahnungslos; nur die heimliche Sorge um den ihm erteilten Spruch nagt an seinem Herzen. Aufgabe des Dichters ist es, das Bewußtsein der Erfüllung aller drei Orakel mit einem Schlage im Kopf des Helden aufblitzen zu lassen. Diese ist mit der Anagnorisis am Schlusse der Peripetie gelöst. Mit der Erkenntnis der Erfüllung des dritten Orakels ist die des ersten identisch. Der Dichter hat also nur dafür zu sorgen, daß die Erkenntnis, Orakel zwei und drei sind erfüllt, an einem Punkte zusammentrifft, welcher dann wieder die Anagnorisis sein muß.

Daß dies aber von ſelbſt geſchieht, bewirkt die Führung der Handlung. Das dritte Orakel ſetzt ſie in Bewegung: die Aufſpürung des Mordes nimmt der Held ſelbſt in die Hand. Sie füllt die erſte Hälfte des Dramas und iſt auf dem Höhepunkt ſo weit vorgeſchritten, daß den Helden die grauenhafte Ahnung erfüllt, er ſelbſt ſei der Mörder, und daß er ſich, um das Gegenteil hoffen zu können, nur noch an einen Strohhalm klammert. Dann kümmert ſich der Dichter ſcheinbar nicht weiter um die endgültige Aufhellung. Er geht an die weitere Aufgabe, dem Helden die Erfüllung des zweiten Orakels zum Bewußtſein zu bringen, welches der Zuſchauer ſoeben aus Ödipus' Munde gehört hat. Doch hat der Dichter bereits vorgebaut, es mit der erſten Hälfte der Handlung organiſch zu verknüpfen. Denn ſchon hier läßt er uns erkennen, daß den Helden die Sorge um ſeine Eltern quält. V. 435 f. ſagt Teireſias zu ihm:

„So bin ich denn, wie du vermeinſt, ein Tor, doch war
Ein Weiſer ich den Eltern, die dich zeugeten."

Sobald das Wort Eltern fällt, fragt Ödipus erregt und geſpannt:

„Welchen? So bleib doch! Welcher Mann hat mich gezeugt?"

Dies iſt gewiſſermaßen das andeutende Vormotiv für das zweite Orakel, deſſen Erfüllung Ödipus im Verlaufe der Peripetie Schritt für Schritt näher gebracht wird, bis an ihrem Schluß der Blitz der Erkenntnis in ſeine Seele ſchlägt. Mit dieſem Augenblick iſt auch der Mörder des Laios entdeckt. So mündet das erſte Orakel in das dritte, und dieſes in das zweite; die Kette, welche ſich Glied für Glied um den Unglücklichen legte, iſt geſchloſſen.

Die wunderbare Kunſt, welche der Dichter in der Entwicklung von Expoſition und Handlung offenbart, zeigt ſich auch in der Einheit und Geſchloſſenheit des Dramas. Dieſe erreicht er dadurch, daß der Held in einem Grade, wie vielleicht in keinem Stücke der geſamten dramatiſchen Literatur, den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Jeder Moment der Handlung bezieht ſich unmittelbar auf ihn, er iſt, obgleich paſſiver Held, allein der Spieler; der Reihe nach treten ſämtliche Perſonen als Gegenſpieler an ihn heran; ſeine Seele ſpiegelt den Verlauf der Handlung wider. Mit deren wechſelnden Phaſen löſen ſich Liebe, Sorge, Zorn, aufflammende Leidenſchaft, Entrüſtung, Angſt, Hoffnung, Verzweiflung

ab und reißen den Hörer mit sich, bis der Schluß zu wehmutvoller Ergebung in den Willen der Gottheit ausklingt.

Der unnachahmliche Reiz der Sophokleischen Diktion, die attische Anmut und die klassische Vollendung der Verse verfehlen ja in keinem Drama ihre Wirkung auf Hörer und Leser; unsere Tragödie weist neben jenen durchgehenden Vorzügen des Dichters stilistische Glanzstellen von gewaltiger Kraft und furchtbarer Realistik auf, wie sie Sophokles in den erhaltenen Stücken u. E. nicht wieder erreicht hat: so die Schlußworte des Teiresias und die ganze Schilderung der Katastrophe. Hier faßt er den Leser in der Tat wie ein Molosserhund, um mit dem attischen Komiker zu sprechen. In dieser tritt auch sachlich noch ein schauerlicher und dämonischer Zug hervor. Beide Gatten treibt es mit elementarer Gewalt an den Ort, wo die Unglücklichen den entsetzlichsten Greuel lange Jahre unwissentlich verübt haben: in das eheliche Gemach des Vaters und des Sohnes, zwischen denen die Mutter das blutschänderische Bindeglied bildet. Und hier müssen sie in Verzweiflung — sie können nicht anders —, das Weib die Strafe des Selbstmordes, der Mann die Strafe der Selbstblendung an sich vollziehen.

Von Mängeln, auch kleineren, mit denen selbst der größte Dichter der menschlichen Unvollkommenheit seinen Tribut zu zollen pflegt, entdeckt der prüfende Blick hier kaum eine Spur. Allerdings sagt v. Wilamowitz: „Wo er die Heimkehr des Dieners erzählt [V. 758], ist dem Sophokles ein Versehen passiert; er läßt ihn erst nach der Thronbesteigung des Ödipus heimkehren, der doch die Jokaste nicht bekommen konnte, ehe der Tod des Laios in Theben bekannt war.“ Das ist dann richtig, wenn Theben die Nachricht vom Tode des Laios durch den Mund des Dieners bekommen hat. Aber aus dem Berichte Kreons im Prolog geht dies nicht mit Notwendigkeit hervor. Es ist sehr wohl denkbar, daß der dem Kampfgetümmel entflohene Diener aus Furcht erst später nach Theben zurückgekehrt ist. Der Erschlagene mußte auf der vielbegangenen Straße — Dacier vergleicht sie der von Paris nach Versailles — bald gefunden werden, und so konnte die erste Nachricht auch durch andere nach Theben gelangen. Wohl aber wäre es bei Ödipus' Forschen nach dem Mörder das Nächstliegende

gewesen, sofort nach diesem einzigen Augenzeugen sich weiter zu erkundigen. Dann hätte er sogleich erfahren, daß er noch lebe, und hätte ihn vorfordern müssen. In diesem Falle aber wäre die Entdeckung für die Zwecke des Dichters zu früh erfolgt. Darum läßt er ihn nicht nach dem Diener fragen. Dies ist die einzige kleine Schwäche, welche man anmerken könnte, wenn man nicht auch hier eine Absicht des Dichters annehmen will (vgl. die Charakteristik); sonst stört nichts die innere Organik dieses einzigen Kunstwerks.

Antigone.

Am Schlusse des Abschnitts über die Labdakidensage im Epos sagten wir (S. 65): „Erst einer menschlichen, sittlich vorgeschrittenen Zeit blieb es vorbehalten, auch im Feinde den Menschen zu ehren und ihm den Dienst zu erweisen, dessen Erfüllung dem Griechen später eine heilige Pflicht wurde. Hier steigt das Problem der Antigonetragödie auf."

Ob noch späteste epische Dichtung das Schicksal Antigones in irgend einer Form besungen hat, ist höchst zweifelhaft,[1] wie wir denn bei unserer Tragödie in der peinlichen Lage sind, so gut wie nichts von der Vorgeschichte der Heldin zu wissen. Nur von ihrer Schwester Ismene überliefert der Elegiker Mimnermos aus Kolophon einen sicher altertümlichen Zug. Sie liebte den Seher Theoklymenos (wahrscheinlich vielmehr den Periklymenos, Sohn des Poseidon, den Hauptverteidiger Thebens), und wurde, als sie an einer Quelle vor der Stadt Wasser schöpfte, von dem wilden Tydeus auf Geheiß Athenes erschlagen; die Quelle erhielt dann von ihr den Namen. Das Wasserholen und Scherzen vornehmer Mädchen patriarchalischer Zeit am Brunnen kennt schon die Bibel, kennt auch das hellenische Epos.

Haimon ferner, den Sohn Kreons, und sein Schicksal hat auch die Ödipodie in zwei geretteten Versen überliefert. Danach

[1] „Die Fabel der Antigone — ist in die Thebais sowohl als in die Ödipodee, aus welcher sie nach Böckhs Vermutung — von Apollodor geschöpft wäre, nicht wohl einzufügen." Welcker, Ep. Zyklus II² S. 344.

tötete ihn, „den schönsten und liebreizendsten vor andern“, schon vor Ödipus' Ankunft in Theben die Sphinx, und in der Ilias (IV 394) ist ein Haimonide Maion (so nennt auch Euripides in seiner verlorenen Antigone den Sohn Antigones und Haimons) der Führer des thebanischen Hinterhalts, welchen man Tydeus legt. Aus diesen epischen Nachrichten geht mit Sicherheit hervor, daß dort von einem Liebesbund zwischen Haimon und Antigone nicht die Rede gewesen sein kann: ob er die Erdichtung des Sophokles oder eines früheren ist, können wir nicht entscheiden. Alle Nachrichten über Antigone stammen erst aus dem fünften Jahrhundert. So erzählt Jon, der Freund unseres Dichters, im Epigonenkrieg habe Laodamas, Eteokles' Sohn, die Schwestern als Verräterinnen, weil sie mit Polyneikes' Sohn im Einverständnis waren, im Tempel der Hera verbrannt. Wieder läßt sich auch hier nicht kontrollieren, ob dies neue oder epische Dichtung ist.

In der literarischen Überlieferung, welche auf uns gekommen ist, treten die Schwestern zum erstenmal bei Äschylus auf und zwar am Schluß der Sieben gegen Theben. Dieser enthält das Problem unseres Dramas. Ein Herold verkündet den Beschluß der Stadtältesten, Polyneikes als Vaterlandsfeind den Vögeln preiszugeben. Antigone weigert sich, dem Befehl zu gehorchen; der Chor teilt sich in zwei Hälften, deren eine Antigone folgend sich zu Polyneikes' Bestattung anschickt, während die andere Eteokles begraben will. Damit schließt die Tragödie, und man kann sich nicht wundern, daß schon längst die schwerwiegendsten Bedenken gegen die Echtheit dieses Schlusses erhoben sind.[1] Den ästhetischen Grund gegen die Originalität der Exodos wird auch der ungeübte Blick sogleich herauserkennen. Die Sieben sind das Schlußstück der Labdakidentrilogie. Dies ist unanfechtbar erhärtet durch die Didaskalie, welche in den vierziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts entdeckt wurde. Die Idee der Trilogie ist das Fortwirken des Geschlechtsfluches durch Generationen, ihren Abschluß findet sie mit dem Tode der Brüder. Da sie kinderlos fallen, so ist das Geschlecht erloschen.

Jener Schluß dagegen wirft ein ganz neues Problem auf, und

[1] Vgl. u. a. Bergk, Griech. Literaturgesch. III 302 ff. und Corssens oben zitierte Schrift.

dieſes kommt dann nicht einmal zur Entwicklung und Löſung. Das iſt aber völlig unerträglich. Weiter zwingen folgende Gründe, wie ſie Bergk und Corſſen eingehender darlegen, zur notwendigen Annahme einer Nachdichtung. Die Schweſtern, für welche während des ganzen Stückes kein Raum geweſen iſt, treten plötzlich am Schluß auf und ſtehen nach ihrem Erſcheinen, was ſonſt ganz unerhört iſt, lange Zeit ſtumm da, während der Chor ein langes Lied ſingt. Die Parteinahme ferner der einen Schweſter für Polyneikes, der andern für Eteokles, welcher ſich auch der Chor anſchließt, iſt durch nichts begründet. Dann ſind Wendungen und Gedanken aus Sophokles' Antigone und aus Euripides' Phoiniſſen verwertet, welche wohl dort, aber nicht hier paſſen (Corſſen S. 15). Schließlich, was uns als ausſchlaggebend erſcheint: in der Sage und bei den drei Meiſtern herrſcht der König, hier dagegen der Demos. Der Herold verkündet das Gebot des „Rats der Stadt" (V. 1006); „ſo beſchloß die Behörde der Kadmeer" (V. 1025); ebenſo in Antigones Erwiderung (V. 1026) und den weiteren Worten des Herolds (V. 1042, 1044, 1047) und des Chors (V. 1061, 1066, 1072). Dieſer Schluß iſt geſchrieben in einer Zeit, welche das Gefühl für die politiſchen Zuſtände der Heroenzeit verloren hatte und die ihrigen auf jene Epoche übertrug.

Bergk ließ das Drama mit V. 960 ſchließen: „Beide (Eteokles und Polyneikes) bezwang der Dämon, er iſt am Ende." Neuerdings iſt v. Wilamowitz (Sitzungsber. der Berl. Akad. der Wiſſ. 1903 S. 436 ff.) zu dem Reſultat gekommen, daß auch der folgende Wechſelgeſang der Schweſtern echt, aber natürlich nicht dieſen, ſondern dem ſchon vorher in Halbchören ſingenden Chor zuzuweiſen iſt. Der Nachdichter hat dann den größten Teil der Schlußſtrophen, unter deren Klängen die Toten hinausgetragen wurden, bei V. 1004 weggeſchnitten. Von da ab iſt alles unecht. Der Grund dieſer Nachdichtung iſt dann nicht in dem Streben nach einer Verlängerung des Stückes zu ſuchen, ſondern darin, daß ſeit Sophokles' Antigone die Geſtalt der Heldin ſo überwältigend war, daß das Publikum etwas Weſentliches vermißt hätte, wenn Antigone nicht beim Tode der Brüder aufgetreten wäre.

Wie iſt es nun denkbar, daß die echte Faſſung ſpurlos verloren gehen konnte? Die einfache Erklärung hat Wilamowitz ſchon

vor Jahren gegeben.[1] Um die Mitte des 4. Jahrhunderts ging der Aufführung neuer Stücke immer eine klassische Tragödie voraus, wie die Inschriften beweisen; speziell Äschylus' Andenken war schon früher durch ein Gesetz hochgehalten; kritisch gesicherte Texte aber bestanden noch nicht. Für die Zwecke einer solchen Aufführung nun hat ein Schauspieler oder Regisseur auch die Sieben bearbeitet. Dabei braucht man ihm gar nicht die Absicht einer bewußten literarischen Fälschung unterzuschieben. Das Original ist verloren gegangen, bei der Feststellung des Staatsexemplares unter Lykurgos diese Bearbeitung zugrunde gelegt, und so ist sie allein in die Bibliothek von Alexandrien und von da auf uns gekommen.

So scheidet denn jene Exodos als Faktor aus unserer Rechnung, und dann ist Sophokles der Dichter, dessen Kopf die Idee seines Stückes entsprang. Daraus ergibt sich, da Sage und Epos unseres Wissens den Stoff nicht behandelten, daß auch die Gestaltung der Handlung volles Eigentum des Dichters bleibt. v. Wilamowitz urteilt jetzt allerdings anders (Sitzungsber. S. 437 Anm. 1). „*Ἀντιγόνη, Ἀντιγένης* und ähnliche Namen bezeichnen, daß das so benannte Kind den Eltern ein Ersatz war." Also hier, „weil sie den Ihren Ersatz für verlorene Treue und Liebe war". — „Wie der Boden Thebens (Hermes 26, 231), so hat mich der Name dazu bekehrt, den Stoff des Sophokleischen Dramas für einen Nebensproß der Sage zu halten, thebanischen Ursprungs." Diesem Schluß aus dem bloßen Namen fehlt aber bei dem vollständigen Mangel an Tatsachen jede Beweiskraft.

Wie frei der Dichter mit den Voraussetzungen der Handlung schaltete, zeigt die Vorfabel, deren Tatsachen dem Hörer zum Teil außerdem nur angedeutet werden.

Die Vorfabel.

Als die Greuel ans Licht gekommen sind, mit denen sich Ödipus und Jokaste unwissentlich befleckt haben, tötet sich nicht nur Jokaste, sondern auch Ödipus, nachdem er sich vorher geblendet hat. Antigone, welche zur Zeit der Katastrophe bereits erwachsen ist, badet und schmückt die Leichen ihrer Eltern und ehrt sie mit Totenspenden. Die Brüder treten gemeinsam die Regierung an,

[1] Exkurse zu Euripides' Herakliden, Hermes Bd. 17 S. 353 ff.

doch bricht bald ein Streit aus. Polyneikes wird vertrieben, Eteokles führt das Zepter allein. Polyneikes geht nach Argos, vermählt sich mit der Tochter Adrasts und führt das Heer der weißbeschildeten Argeier gegen seine Vaterstadt. Der Verlauf des Kampfes läßt sich nach der Aufeinanderfolge seiner Hauptmomente nur vermutungsweise feststellen. Die sieben Führer verteilen sich und ihre Heerhaufen gegen die sieben Tore und unternehmen gleichzeitig einen furchtbaren Sturm. Doch er wird abgeschlagen; seinen Höhepunkt bezeichnet der Fall des Riesen Kapaneus, den Zeus' Blitz von der Zinne herabschmettert. Die feindlichen Brüder fallen gegeneinander im Wechselmord. Kreon wird als nächster Anverwandter König. Noch aber bedroht schwere Gefahr die Stadt: das Argeierheer lagert noch vor ihren Mauern. Aber Teiresias weiß, wodurch sie abgewendet werden kann. Er verkündet dem neuen König, daß die Götter Theben retten, wenn er seinen ältesten Sohn Megareus opfert. [Im Epos, welches diesen Zug in anderem Zusammenhang ebenfalls hat, heißt er Menoikeus nach seinem Großvater, ebenso bei Euripides, dessen Phoinissen genauere Aufklärung geben. Ares grollt der Stadt wegen der Tötung des erdgebornen Drachens (V. 934 f.). Er wird nur durch das Opfer eines Sparten versöhnt. Der edle Jüngling tötet sich freiwillig auf der Zinne des Turmes (V. 1090 f.).] Kreon gehorcht, das feindliche Heer zieht in der Nacht ab. Eteokles wird mit allen Ehren bestattet, Polyneikes' Leiche dagegen soll auf Kreons Befehl den Vögeln überlassen bleiben, und wer sich dem Befehl widersetzt, den Tod durch Steinigung sterben. Kreons Gebot ist noch vor Tagesanbruch ergangen. Mit Sonnenaufgang beginnt das Stück. (V. 49 ff., 900 f., 168, 870, 100 ff., 173 f., 993 f., 1303, 15 f., 23 ff., 27 ff.)

Die Fabel.

Antigone erklärt ihren festen Entschluß, dem Verbot des Königs zum Trotz ihre Pietätspflicht erfüllen zu wollen, und macht sich ungesäumt auf den Weg. Kreon, welcher die Ältesten der Stadt berufen hat und ihnen seine Regierungsgrundsätze verkündigt, erhält die Meldung, daß Polyneikes von unbekannter Hand bestattet ist, und gerät darüber in den heftigsten Zorn. Bald wird ihm

Antigone als Täterin vorgeführt und trotz der Bitten und Vorstellungen ihrer Schwester und ihres Verlobten zum Hungertod im Grabgewölbe verurteilt. Antigone wird abgeführt und erhängt sich in der Gruft, Haimon dringt hinein und wirft sich verzweifelnd über die Tote. Unterdessen erscheint Teiresias vor dem König und verlangt die Zurücknahme des Verbots, da die heiligen Stätten durch die verschleppten Reste von Polyneikes' Leichnam befleckt werden. Von Kreon beleidigt tritt er ab, dem König schweres Unheil prophezeiend. Dadurch wird dieser plötzlich umgestimmt, begräbt den Toten und will Antigone befreien. Er findet seinen Sohn in der Grabkammer; Haimon ersticht sich vor seinen Augen. Er trägt ihn vor den Palast und erhält die Nachricht, daß sich sein Weib Eurydike aus Verzweiflung über den Tod ihrer beiden Söhne — den des ältesten hätte sie ertragen — und ihn verfluchend den Tod gegeben hat. Vereinsamt und gebrochen kniet Kreon an den Leichen Haimons und Eurydikes.

Das Gerüst der Tragödie.

Ort der Handlung: der Platz vor dem Königspalast von Theben. Zeit: Sonnenaufgang am Morgen nach dem Abzug des feindlichen Heeres.

Prolog V. 1—99. Personen: Antigone und Ismene, in Trauergewändern aus dem Palast tretend. Dialog mit eingeflochtener Exposition, in dessen Verlauf Antigone durch den Widerstand der Schwester immer heftiger erregt wird.

„Alles Menschenelend ruht auf uns, und noch hat es kein Ende." „Was ist?" „Kreon weigert Polyneikes das Begräbnis. Ich begrab' ihn (erregendes Moment), hilfst du mit?" „Wir sind schwache Frauen; ich kann nicht." „Dann hass' ich dich." „Torheit ist dein Beginnen, aber Segen über dich!" — Beide ab.

Einzugslied des Chors thebanischer Greise, der Ältesten Thebens, V. 100—161, mit Überleitung zur ersten Szene. Siegeslied nach überstandener Gefahr.

„Auge des Tags, schön wie nie stiegst du auf, scheuchend das weißbeschildete Heer, das Polyneikes führte gegen uns, ein hellkreischender Adler gegen den Drachen. Umdräuend der Stadt

siebentorigen Mund zog er ab, ehe er seinen Schlund gesättigt mit unserm Blut. Denn Zeus haßt Überhebung, drum warf er herab von der Zinne ihn in schwerem Fall, der schon den Siegruf erhob und heranschnob mit Fackelglut. Sieben Führer gegen sieben Tore ließen Zeus den Sieg, doch das Bruderpaar erlöste gemeinsamer Tod. Nike kam; wallt zu den Tempeln im Reigen; Bakchos, führe ihn!"

Erste Szene V. 162—331. Personen: Kreon mit Gefolge, aus den Palast tretend, dann Wächter von der Seite der Heimat.

Königsrede. „Aus wildem Sturm hat das Staatsschiff sich emporgerungen. Ich, der neue König, künde euch meine Grundsätze und meinen Willen. Schlecht ist der Herrscher, der nicht unerschrocken das Beste will. Die Stadt und ihr Wohl über alles! Das ist der rechte Maßstab für die Wahl der Freunde. So ist mein erstes Gebot: Eteokles soll mit allen Ehren begraben werden (ist schon geschehen, s. V. 25), Polyneikes als Staatsfeind nicht, ein warnendes Beispiel." Chor: „Du hast dazu das Recht!" Wächter tritt auf. „Lang wurde mir der kurze Weg." „Was ist?" „Ich hab' es nicht getan." „Was denn?" „Der Tote ist mit Staub bestreut und mit Spenden geehrt, wir wissen nicht, von wem. Keine Spur vom Täter. Mich traf das Los, es dir zu melden." König zornig: „Das ist Auflehnung gegen mich. Wer das getan, wurde durch Geld bestochen, das alles verdirbt. Wehe euch, wenn ihr den Täter nicht entdeckt." König und Wächter ab.

Erstes Standlied V. 332—383. „Nichts gewaltiger als der Mensch. Im Wintersturm durchfurcht er das brüllende Meer, Jahr für Jahr mit dem Pflug erschöpft er die Erde. Flüchtiger Vögel Schar, des Wildes Rudel und der Fische Brut umgarnt er, die Kreatur bezwingt er, spannt ins Joch das gemähnte Roß und den unbezwungenen Bergstier. Er erfindet Sprache, Gedanken, gründet den Staat, wehrt den feindlichen Elementen. Nichts, was da kommt, sieht ihn ungerüstet: nur dem Tod entflieht er nicht. Im Besitz erfindungsreicher Kunst wendet er bald zum Guten, bald zum Bösen sich, mehrt die Stadt, wenn er ehrt des Landes Gesetz und der Götter Recht. Stadtlos, friedlos werde, wer im Frevelmut verachtet, was gut ist."

Zweite Szene in zwei Auftritten, V. 384—581.

1. Auftritt V. 384—525. Perſonen: Wächter mit Antigone, dann ſogleich Kreon aus dem Palaſt.

„Hier iſt die Täterin.“ „Wie wurde ſie ertappt?“ „Wir hatten den Staub vom Leichnam gefegt und ſaßen wachend abſeits. Mittags brach plötzlich ein Wetter los, das uns zwang, die Augen zu ſchließen. Als es ſich verzogen, erblickten wir die Jungfrau, den Toten beweinend, Staub auf ihn ſtreuend, die Spende über ihn ausgießend. Wir ergriffen ſie, ſie leugnete nichts.“ „Haſt du's getan?“ „Ja.“ Wächter ab. — „Du wageſt, dies Geſetz zu übertreten?“ „Was iſt dein Gebot gegen die ewigen Geſetze der Götter! Ihnen gehorcht' ich freudig. Was liegt mir, der Unglücklichen, am Leben?“ „Deinen Trotz wird man brechen. Ich wäre kein Mann, maßte ſie ſich ungeſtraft die Macht an. Sie und die Schweſter ſollen ſchimpflich ſterben. Ruft Ismene, ſie verrät ihr böſes Gewiſſen. Verächtlich, wer im dunkeln Böſes tut und es dann beſchönigen will.“ „Willſt du mehr als mich töten? Was zögerſt du?“ Wortwechſel über die Berechtigung der Tat. Antigone: „Nur mitzulieben, nicht mitzuhaſſen gebietet mir mein Herz.“

2. Auftritt V. 526—581. Die Vorigen; Ismene in Tränen und Schmerzen aufgelöſt aus dem Palaſt.

Dialog zuerſt zwiſchen Ismene und Antigone, dann zwiſchen Ismene und Kreon. Ismene bekennt ſich leidenſchaftlich zum Anteil an der Tat und will mit der Schweſter ſterben, Antigone weiſt ſie trotz ihres Flehens hart ab. Kreon verſtändnislos, bleibt ungerührt, auch als Ismene für ſie als Verlobte ſeines Sohnes bittet. Befiehlt, die Schweſtern in den Palaſt abzuführen und dort zu bewachen. Antigone und Ismene ab.

Zweites Standlied V. 582—630. „Berührte der Götter Zorn ein Haus, dann wälzt ſich des Unheils Flut von Geſchlecht zu Geſchlecht ohne Ende, den Meereswogen gleich im Thrakerſturm. So häuft das Leid ſich im Labdakidenhaus und erſchöpft ſich nicht. Seine letzten Sproſſen mäht hinweg der Unterirdiſchen blutiges Schwert und des Sinnes Verwirrung. Doch du, Zeus, biſt allmächtig. Ewig waltet dein Geſetz, nicht entgeht der Sterbliche ſeiner Verblendung Fluch. Manchem

ſpiegelt die Hoffnung vor Erfüllung unſtäter Begierden, bis des Feuers Glut den Fuß ihm ſengt. Böſes erſcheint gut, dem ein Gott das Herz treibt zu verblendetem Tun."

Dritte Szene V. 631—780. Perſonen: Kreon, Haimon.

Haimon ſcheinbar ergeben in den Willen des Vaters. Kreon: „Ein Haus iſt ſtark, wenn es gehorſame Söhne hat. Verzichte darum auf dieſes Weib, es bringt nur Übel, da ſie ungehorſam war. Nur wer im Hauſe gehorcht, wird auch im Staate ein guter Herrſcher oder Untertan. Gehorſam erhält, Ungehorſam vernichtet den Staat." Haimon: „Beſonnenheit iſt das höchſte Gut. Du magſt recht haben, doch ich höre, wie die Stadt die Tat der Jungfrau preiſt und dein Urteil verdammt. Dein Glück über alles; beſteh nicht auf deinem Sinn, er führt nicht zu gutem Ende." Dialog zwiſchen beiden; Maßloſigkeit und Verblendung Kreons, welche zuletzt auch den bisher ruhigen Sohn erregt und in Verzweiflung forttreibt. Kreon beharrt auf ſeinem Entſchluß.

Drittes Standlied V. 781—805 (nur eine Strophe und Gegenſtrophe).

„Eros, du unbeſiegbarer, kein Gott, kein Menſch entflieht dir. Wen dein Pfeil trifft, der iſt von Sinnen. Du auch entfachteſt verwirrend dieſen Streit verwandter Männer. Sieger jedoch bleibt der holde Liebreiz auf bräutlichen Wangen; unbezwinglich tändelt Aphrodite."

Vierte Szene V. 806—943. Perſonen: Kreon, Antigone. Große Geſangſzene. Abſchiedslied Antigones, deſſen Strophen abgeſetzt ſind durch lyriſche Einwürfe des Chors, V. 806—881, anſchließend weitere Klagen (zum Teil wahrſcheinlich unecht) bis 943. „Seht mich wandeln den Todesweg, lebend hinab, ohne Brautgeſang: dem Acheron muß ich mich vermählen." „Doch ruhmgekrönt, nicht durch Siechtum geſchlagen: aus freiem Entſchluß." „Wie Tantalos Tochter am Sipylos Felſenwuchs umſchlang, und tränenvoll ſie netzt den Felſenrücken, ſo bettet mich das Schickſal." „Der Sterbenden iſt es Ruhm, dem Götterlos ſich zu vergleichen." „Weh, man höhnt mich! Sieh es, Dirkes Quell und Thebens Hain, wie ich unbeweint gehe zur Gruft." „Du büßeſt für den Vater." „An meine

Schmerzen rührst du, an der Labdakiden Los. Weh des Bundes der Eltern, des Bruders; jenem entsprang ich, dieser tötet mich.“ „Dich hat selbsteigner Trieb vernichtet.“ „Freundlos, unbeweint zieh' ich die Todesstraße.“

Kreon: „Führt sie ab; meine Hand ist rein.“ Weiteres Variieren der Klagen bis zum Schluß. Antigone mit Wächtern ab.

Viertes Standlied V. 944—987. „Auch Danae saß gefangen im grabgewölbten Gemach: gewaltig ist des Schicksals Macht. In Felsenfesseln ward gebunden der Edoner Herrscher von Dionysos. Doch er frevelte an dem Gott mit lästernder Zunge und ruchloser Tat. Und des Phineus Söhne, rachestarrend die blinden Augenhöhlen, klagten der Mutter schreckliches Leid, die unter des Vaters Stürmen aufwuchs, eines Gottes Kind (Kleopatra, Tochter des Boreas und der Oreithyia): doch auch auf sie stürmten die ewigen Moiren.“

Fünfte Szene V. 968—1114. Personen: Kreon, Teiresias, blind, von einem Knaben geführt.

„Gehorche dem Seher, du wandelst auf des Schicksals Schneide.“ Kreon: „Was ist's?“ Teiresias: „Höre die Zeichen meiner Kunst. Auf altem Sitz der Vogelschau vernahm ich wild Geschrei und blutigen Kampf der Vögel; das Opfer auf dem Altar mißlang, nicht verzehrte es die Flamme. Das macht dein Sinn. Die Altäre sind befleckt vom Leichenfraß der Vögel, die Götter wenden ihr Haupt von der Stadt. Der Mensch fehlt, doch er soll sich nicht verstocken.“ Kreon: „Man verrät mich, auch der Seher, um schnödes Gold. Doch ihr begrabt ihn nicht, und wenn die Vögel Jovis Thron besudeln. Und Geldgier bringt tiefen Fall.“ Erregter Dialog mit beiderseitigen Vorwürfen bis zum unheilbaren Bruch. Teiresias: „Du wirst alsbald zur Strafe für deinen Frevel an dem Toten einen Toten als Entgelt dahingeben. Jammer wird dein Haus erfüllen.“ — Ab. Chor: „Dieser Mann log nie!“ Umschlag Kreons. Entschluß, Polyneikes selbst zu bestatten und Antigone zu befreien. Ab in wilder Hast.

Fünftes Standlied V. 1115—1152. „Bakchos, vielnamiger, erscheine!“

Schlußszene V. 1155—1352 in zwei Auftritten.

1. Auftritt V. 1155—1256. Perſonen: Bote, dann Eurydike. Im weſentlichen Botenbericht. Bote: „Nicht beneide ich Kreon um ſeine Macht, denn ſein Glück iſt dahin. Haimon iſt tot, durch eigne Hand.“ Eurydike (tritt auf): „Erzähle.“ Bote: „Ich folgte deinem Gemahl. Wir beſtatteten Polyneikes mit allen Ehren und wandten uns dann zum Gefängnis Antigones. Da hört einer lauten Jammer. Kreon: „Meines Sohnes Stimme! Dringt ein!“ Hinten im Grab ſehen wir ſie erhängt, er hält ſie jammernd umſchlungen. Kreon fleht: „Komm, mein Kind!“ Doch mit wilden Augen dringt er ein auf den Vater, kehrt dann das Schwert gegen ſich, und im Tode umſchlingt er die Braut.“ — Eurydike wortlos ab. Bote ihr nach in den Palaſt.

2. Auftritt V. 1261—1352. Perſonen: Kreon, Haimons Leiche in den Armen, dann Schlußbote.

Geſangszene: Kommos Kreons, begleitet von den Worten des Chorführers oder unterbrochen durch den Bericht des Exangelos. „Weh, der Betörung Sünden! Seht den Mörder und den Toten! Durch meinen Wahnwitz ſankſt du jung in frühen Tod. Auf mein Haupt hat einen Schlag geführt mit ſchwerer Fauſt ein Gott, zermalmt mein Lebensglück!“ Exangelos aus dem Palaſt: „Dein Weib iſt tot, ſie erſtach ſich ſelbſt.“ Kreon: „Weh, unerſättlicher Hadesſchlund! Unglücksbote, den Toten mordeſt du noch einmal.“ Eurydikes Leiche wird auf dem Ekkyklema herausgerollt. „In den Armen der Sohn, vor mir mein Weib, wehe!“ „Des Megareus, des Haimon Los bejammernd durchbohrte ſie ſich; auf dich, den Kindesmörder, ſchleuderte ſie ſchweren Fluch.“ „Wehe, durchſtoßt auch mir die Bruſt! Ich, ich hab' euch getötet. Führt mich von hinnen, der weniger als ein Nichts. Erſcheine, letzte Stunde, mir!“ „Dies birgt die Zukunft.“ „Führt mich verlornen Mann hinweg. Ein gräßlich Schickſal brach auf mich herein.“

Ekkyklema zurück. Haimons Leiche wird hineingetragen, Kreon wankt hinter ihr in den Palaſt. Chor im Abgehen: „Beſonnenheit iſt des Glückes Unterpfand. Und ſchwere Sühne für prahlender Zunge vermeſſenes Wort lehrt Weisheit im Alter.“

Die Linie der Handlung.

1. Expoſition. Das Unglück der Labdakiden. Aus dem Verbot Kreons erwächſt das erregende Moment: der Entſchluß der Heldin. V. 1—99.
2. Steigende Handlung in drei Stufen: . V. 161—780.
   a) Kreons Herrſchergrundſätze betätigt durch ſein erſtes Geſetz, welches Polyneikes Beſtattung verbietet. Die Nachricht von der vollzogenen Beſtattung erweckt ſeinen Zorn. V. 161—331.
   b) Der leidenſchaftliche Trotz der Täterin ſteigert ihn, Ismenes Bitten entwaffnen ihn nicht. . . V. 384—581.
   c) Haimons Eintreten für die zum Tode verurteilte Heldin erhöht ihn bis zu blindem Wüten. . . V. 631—780.
3. Höhepunkt. Der Abſchied der Heldin vom Leben. V. 806—943.
4. Fallende Handlung. Teireſias' Mahnungen treiben Kreons Verblendung zwar bis zum Frevel gegen Zeus, aber eine unheilkündende Prophezeiung bewirkt jähen Umſchlag in Kreons Seele. V. 988—1114.
5. Kataſtrophe zweiteilig: . . . . . V. 1155—1352.
   a) epiſch: Botenbericht über Antigones und Haimons Tod, V. 1155—1256.
   b) lyriſch: Eurydikes Tod; Verzweiflung und Jammer des zuſammengebrochenen Kreon. . . . . V. 1257—1352.

Man kann die Möglichkeit nicht leugnen, daß Sophokles zu der Idee ſeines Dramas durch die (verlorenen) „Eleuſinier" des Äſchylus angeregt wurde, in denen der Dichter die Auslieferung der vor Theben gefallenen Argeier durch die Vermittelung des Theſeus und ihre feierliche Beſtattung auf attiſchem Gebiet in Eleuſis dargeſtellt hat. Aber ſelbſt derjenige Kritiker, welcher an der Echtheit des Schluſſes der Sieben feſthält und damit die Aufſtellung des ſpeziellen Antigoneproblems und ſeine Einführung in die dramatiſche Dichtung für Äſchylus in Anſpruch nimmt, muß doch zugeben, daß es der ältere Dichter dann immer nur aufgeworfen, aber nicht durchgeführt hat. Seine Ausgeſtaltung und Verkörperung würde auch ſo noch das ausſchließliche Verdienſt unſeres Dichters bleiben. In dem Mittelpunkte der dramatiſchen Idee ſteht ein Weib; weibliche Charaktere feſſeln ihn vor allem

und liegen seiner poetischen Individualität; und so hat er in seiner Antigone ein Kunstwerk geschaffen, welches ihm wie kein anderes die Herzen der Mit- und Nachwelt erobert hat.

Seine vollkommene Selbständigkeit beweist schon die souveräne Art, wie er mit den epischen Voraussetzungen der Handlung verfährt. Ödipus blendet sich nach der Anagnorisis nicht nur, sondern gibt sich auch den Tod wie sein Weib; die Töchter sind zur Zeit der Katastrophe bereits erwachsen, Antigone ist mit ihrem Vetter Haimon verlobt, die Söhne kommen sofort zur Regierung. Bemerkenswert ist bei der Anlage der Exposition, wie der Dichter sein Stück möglichst wenig mit epischem Ballast beschwert, und erstaunlich die Kunst, mit der die Neuerungen der Vorfabel in den Dialog eingestreut und wie im Vorbeigehen mit leichter Hand hingeworfen werden. Keinen Augenblick ziehen den Hörer erzählende Partien von der Entwicklung der Handlung ab.

Das Problem, welches ihren Kern bildet, ist, in reiner Abstraktion von den Personen der Fabel hingestellt, folgendes. Eine heldenmütige Jungfrau bestattet ihren im Kampf gegen sein Vaterland gefallenen Bruder und erfüllt damit die heiligste Pflicht der Lebenden gegen die Toten, wie sie die ungeschriebenen Gesetze der Götter gebieten. Sie tut es jedoch gegen das Verbot des Königs und büßt ihre freudige Pflichterfüllung mit dem Tode; zugleich aber vernichtet derjenige, welcher die Erfüllung des göttlichen Gebotes zu verhindern gesucht hat, durch seinen Widerstand sein Geschlecht und zerstört das Glück seines Lebens. Da im Mittelpunkt dieser Idee ein Sittengesetz steht, so kann man sie als allgemeingültiges sittliches Postulat formulieren: du sollst die heiligen Pflichten, welche der Wille der Gottheit heischt, höher achten als Menschensatzung und sie erfüllen selbst um den Einsatz deines Lebens. Das Komplement dazu bildet mit Notwendigkeit der Satz: wer verblendet genug ist, solchen Gesetzen Hohn zu sprechen, den schlägt die Hand der Götter mit Verderben.[1] Diese Idee muß

[1] Die verblüffende Entdeckung Kaibels, die Idee des Stücks sei die Verteidigung der Rechte des Labdakidenhauses gegen den Usurpator Kreon, welche er in seiner Abhandlung De Sophoclis Antigona (Göttingen 1897) zu beweisen versucht, dürfte nicht leicht jemandem einleuchten. Vgl. dazu die Kritik von E. Bruhn in den Jahrb. für Philol. und Pädag. 1898 S. 248 ff. und die unsrige in der Deutschen Literaturzeitung 1898 S. 589 ff.

ſiegreich triumphieren, auch wenn ihre Heldin, hier Antigone, zugrunde geht; damit iſt aber auch zugleich gegeben, daß ihr Widerſacher Kreon einen breiten Raum im Stücke beanſpruchen darf und erhält. Daß Kreon nicht, wie man leicht annehmen mag, irrig auch wohl ausgeſprochen hat und aus der oben gezogenen Linie der Handlung vielleicht folgern dürfte, der Held der Tragödie ſein kann, ſondern daß ſie notwendig den Namen Antigone trägt, ergibt ſich aus der oben entwickelten Idee von ſelbſt, ebenſo freilich, daß die Rolle Kreons bedeutend iſt und ſein Zuſammenbruch uns vorgeführt werden muß. Auffallend bleibt es immerhin, daß hier wie im Ajas Heldin und Held auf dem Höhepunkt des Stücks aus der Handlung verſchwinden. Der Grund dafür läßt ſich ſehr wohl aus der ökonomiſchen Verwertung der Schauſpielerkräfte herleiten, mit denen der Dichter zu rechnen hatte. Ein Protagoniſt für die Hauptrollen wurde ihm geſtellt, drei Tragödien brachte er an einem Tage nacheinander zur Aufführung. Es war eine wichtige Aufgabe, von der der Erfolg des ganzen Agon abhängen konnte, wie er die Kräfte des Protagoniſten ausnutzte. Dieſer konnte unmöglich in drei Stücken hintereinander Rollen ſpielen wie Elektra oder König Ödipus, denn allein die Erfüllung der Anforderungen, welche dieſe an die phyſiſchen Kräfte ſtellen bei ſchwerem, höchſt unbequemem Koſtüm, unter der ſchrecklichen Maske und bei der Notwendigkeit, einen gewaltigen Raum unter freiem Himmel akuſtiſch zu beherrſchen, geht über menſchliches Vermögen hinaus. Wir können alſo annehmen, daß etwa bei Tragödien wie Antigone, Ajas und auch Trachinierinnen der Dichter dem Protagoniſten ſelbſt auf Koſten poetiſcher Wünſche eine Erholung von einer anſtrengenden Rolle gönnen oder auch ſeine Kräfte für ein folgendes Stück ſchonen mußte.

Aus der Idee folgt die Anlage der Handlung und vor allem der Charaktere. Die unerſchütterliche Überzeugung von der Heiligkeit jenes Sittengeſetzes und von der unverbrüchlichen Verpflichtung, ſeinem kategoriſchen Imperativ unter allen Umſtänden zu gehorchen, durchdringt den Dichter und erfüllt die Griechen, zu denen er ſpricht, ſowie ſämtliche Perſonen des Stückes mit alleiniger ſcheinbarer Ausnahme Kreons. Selbſt der ängſtliche Chor lehnt die Zumutung ab, den König in der Durchführung ſeines Verbotes

zu unterstützen, und weist bei der Nachricht von der geheimnisvollen Bestattung der Leiche auf den Finger Gottes hin; und die zweite Hälfte des zweiten Stasimon wendet sich warnend an Kreon, wenn es auch seinen Namen nicht ausspricht. Kreon allein also steht der sittlichen Überzeugung aller gegenüber. Im Grunde freilich auch er nicht, wie die deutlichen Regungen der Reue beweisen, die ihn bei aller zur Schau getragenen Unbeugsamkeit bald beschleicht.

Wenn also die ethische Grundstimmung aller Beteiligten dieselbe ist, so ist damit auch die Richtung der Charaktere gegeben. (Man vergleiche zum folgenden ihre Darstellung im Kapitel Charaktere.) Der tragische Verlauf der Handlung fordert, daß die Trägerin des positiven Gehaltes der Idee zugrunde gehe im Kampf mit ihrem Gegner, welcher gewissermaßen den Revers der Idee verkörpert. Der Dichter kann also für seine Heldin keine Heilige gebrauchen wie etwa Goethes Iphigenie. Denn ein solcher Charakter würde den innerlich schwachen König mit siegreicher Beredsamkeit umstimmen und den tragischen Ausgang verhindern. Alles würde sich entwirren, zu schönster Harmonie auflösen und der Hörer am Schluß die beruhigende Aussicht auf die Verbindung Antigones und Haimons wie bei einem modernen Salonstück oder auch wie bei Euripides mit nach Hause nehmen. Um also tragisch zu enden, und das ist, wenn wir richtig sehen, die Absicht des Dichters, muß die Heldin sein, wie sie ist: schroff und leidenschaftlich bis zur Härte und Ungerechtigkeit, muß aber auch ihr Widerpart entsprechend geformt sein. Der Hörer muß von vornherein die Überzeugung gewinnen, daß hier Feuer und Wasser zusammengeraten. Überschreitet also die Heldin das schöne Maß im leidenschaftlichen Aufwallen ihres Temperamentes, wo ihr ein Widerstand oder auch nur ein Widerspruch begegnet, so muß dies bei ihrem Gegner in noch höherem Maße der Fall sein. Seine Maßlosigkeit muß sich ferner, da die sittliche Schuld auf seiner Seite liegt, mit frevelhafter Verblendung paaren. Daraus entspringt dann die Katastrophe.

Diese beiden Hauptträger des Stückes erzeugen weiter im Verein mit den Erfordernissen der Handlung die übrigen Charaktere. Wenn der notwendige Charakter der Heldin sich auf das glücklichste aus der Eigenart ihres Stammes und Blutes ergibt, so setzt

er aus ſich heraus als wirkungsvolle Kontraſtfigur die weiche, liebliche Ismene. Dem ſich ergänzenden Schweſternpaar entſprechen Kreon und Haimon, Vater und Sohn. Auch wenn der Dichter Haimon nicht gebrauchte, um in einer lebensſprühenden, aufregenden Szene die blinde Unvernunft Kreons immer ſtärker herauszutreiben, ſo wäre er doch nötig, um der Idee zum vollen Siege zu verhelfen. Kreons Frevel muß und ſoll ſich an ihm rächen, darum muß er ſein Haus zerſtören. Dies geſchieht, indem ſein einziger, ihm noch gebliebener Sohn mit der Handlung verbunden wird und der Tod der Heldin ſeinen Untergang nach ſich zieht. Dieſem Zweck dient auch das Auftreten Eurydikes. Der Dichter hat die Mutter Haimons nicht zum Charakter ausgeprägt; ſie gehört nicht als organiſches Glied in den Geſamtkörper der Handlung, welche auch ohne ſie verlaufen würde, wie ſie verläuft. Aber da die Götter, wenn ſie ſtrafen, dies gründlich tun, ſo ſoll Kreon völlig zermalmt werden. Er allein ſoll übrig bleiben, ohne Gattin, ohne Kinder, ein verdorrender Stamm, das ſchrecklichſte Schickſal, das der Grieche fürchtete. Daher das Auftreten Eurydikes, ihr Fluch und ihr Selbſtmord; darum rollt auch das Ekkyklema die Leiche auf die Bühne, daß jedem Hörer ſchaudernd klar werde, was der Unſelige durch eigene Schuld über ſein Haupt gebracht hat. Die Einführung des Teireſias ſchließlich iſt zwar nicht mit Notwendigkeit geboten, liegt aber ſo nahe, daß ſie ſich als ſelbſtverſtändlich ergibt. Kreons Verbot muß die Befleckung der Stadt und in ſeinen Folgen den Zorn der Götter nach ſich ziehen. Teireſias iſt ſeit Generationen der Mittler des Götterwillens, der unbeſtechliche Mahner und Warner, der getreue Eckard der Stadt. Darum erwarten wir, daß der Seher auch jetzt erſcheint, um dem Verblendeten die Augen zu öffnen und ihn zur Umkehr zu bewegen, ehe es zu ſpät iſt.

Die Handlung, welche für dieſe Charaktere den Weg zeigt, auf dem ſie das Spiel ihrer Kräfte gegeneinander und miteinander entfalten können, enthält als notwendige Momente das Verbot der Beſtattung, den Entſchluß der Heldin zur Tat, die Ausführung, die Entdeckung, den Zuſammenſtoß der Heldin mit Kreon, das Urteil und ſeine Folgen. Für die Szenenführung und lebensvolle Ausgeſtaltung im einzelnen ſind natürlich verſchiedene Wege und Mittel

denkbar. Vielleicht erscheint es nicht überflüssig sich vorzustellen, wie etwa ein moderner Dramatiker — freilich ohne raffinierte Technik — die Handlung bis zum Höhepunkt aufbauen würde. Der Vergleich mit der Sophokleischen Anlage könnte dann etwa dazu beitragen, uns einiges Auffallende und Bemerkenswerte zu erklären.

Man würde z. B. mit Beibehaltung der antiken Form folgendes Szenarium entwerfen können. Prolog: eine Abordnung angesehener Bürger, welche vor dem Palast versammelt ist, um dem Könige für das Opfer zu danken, das er für die Rettung der Stadt gebracht hat (s. S. 90). Kreon mit Gefolge tritt auf. In der Entwicklung des Dialogs werden die Voraussetzungen der Handlung exponiert; am Schluß verkündet Kreon nach vorheriger Begründung feierlich sein Gebot. Solche Szene würde Ähnlichkeit mit dem Prolog des König Ödipus haben, auf das natürlichste die Exposition bieten und für antike Verhältnisse glanzvoller Wirkung nicht entbehren. Darauf Einzugslied eines Chors thebanischer Jungfrauen. (In sämtlichen erhaltenen Sophokleischen Tragödien entspricht sonst das Geschlecht, oft auch das Alter des Chors dem Helden oder der Heldin.) Erste Szene: Auftreten Antigones mit oder ohne Ismene; Entschluß zur Tat. Zweite Szene mit Szenenwechsel: das Schlachtfeld. Antigone beweint den Leichnam des Bruders und bestattet ihn symbolisch. Auftreten der Wächter, Verhaftung und Abführung der Heldin. Wilde Erregung. Dritte Szene: Antigone wird vor den König gebracht. Höhepunkt. Kampf der beiden Hauptcharaktere, Eingreifen Ismenes, Urteilsspruch.

Der Dichter ist zum guten Teil wesentlich anders verfahren. Im Prolog erscheinen die Schwestern, und Antigone verkündet ihren Entschluß. Dann zieht der Chor ein, den thebanische Greise bilden, die Vertreter der Bürgerschaft. Sein Auftreten ist motiviert wie im König Ödipus durch eine Botschaft des Königs. In der ersten Szene proklamiert Kreon sein Gebot, und nach kurzer Diskussion zwischen König und Chor kommt der Wächter, um die Bestattung des Toten durch einen unentdeckten Täter zu melden. Die zweite Szene stellt die Vorführung der Heldin dar und gibt einen Bericht von der Bestattung, worauf der Zusammenstoß zwischen Antigone und Kreon erfolgt.

Warum ist nun der Dichter gleich im Anfang von der zu erwartenden Szenenfolge abgewichen, obgleich sich daraus eine Schwierigkeit ergibt? Denn die Heldin kann ihren Entschluß nicht fassen, wenn kein Verbot ergangen ist. Da dessen feierliche Proklamierung aber erst nach dem Einzugsliede erfolgt, so ist der Dichter gezwungen, schon vorweg durch einen Herold am frühesten Morgen das Verbot verkünden zu lassen. So ergibt und erklärt sich zugleich eine unleugbar lästige Wiederholung. Aber noch mehr. Verfolgen wir unser oben skizziertes Szenarium nach seinen Motiven, so würde das Auftreten der Bürger im Prolog begründet sein durch Dankgefühl, das eines Freundinnenchors durch den Wunsch, den aufs neue durch den Tod ihrer Brüder schwergetroffenen Schwestern Trost zu spenden, ferner das Auftreten der Schwestern durch die Begrüßung der Freundinnen und die Mitteilung von Kreons Urteil, aus dem der Entschluß zur Tat geboren wird. Wenn nun der Dichter den Prolog durch die Schwestern eröffnet, so muß er ihr Auftreten motivieren. Dies tut er durch die Worte Antigones V. 18 f.

„aus des Palastes Tor
Beschied ich dich ins Freie, daß allein du's hörst"

(nämlich das Verbot). Sie führt Ismene also nur zu dem Zwecke aus dem Haus, damit sie ohne Zeugen sind. Doch die Mitteilung würde sie ihr bequemer und zweckmäßiger drinnen machen. Außerdem kann es ihr um Verheimlichung, wiewohl diese das Gelingen der Bestattung eher verbürgt, gar nicht zu tun sein, erklärt sie doch der Schwester V. 86 f.:

„Ruf's nur hinaus! Verhaßter ist dein Schweigen mir,
Als wenn du mein Beginnen kündest aller Welt."

Man sieht also, jenes Motiv ist nur ein naives Mittel, im Interesse des Hörers die Szene nach draußen zu verlegen.

Wir erklären uns diese Unwahrscheinlichkeiten, welche der Dichter in Kauf nimmt, indem er von der natürlichen Szenenfolge abweicht, vor allem daraus, daß er dem Zuschauer sogleich die Heldin in ihrer Größe und Eigenart zeigen und das Problem in voller Schärfe und Klarheit aufstellen will. Nebenbei gewinnt er durch das Einzugslied des Chors und die erste Hälfte der folgenden Szene für die Heldin die Zeit zur Ausführung ihrer Tat. Diese

Rückſicht kann freilich nicht den Ausſchlag geben. Denn auch ſo geht alles in idealer Haſt vor ſich, wie denn gegen Ende des Stücks während des einen Staſimon zwiſchen Peripetie und Kataſtrophe noch mehr Ereigniſſe fallen als während der Parodos und der anſchließenden Szenenhälfte. Auch für die Wahl des Chors von Greiſen kann man ein Motiv aus der Szenenführung entnehmen. Der Dichter braucht ſie für den erſten Regierungsakt des Königs. Außerdem tritt die Wucht und Größe der Chorlieder aus Greiſenmund gewaltiger in die Erſcheinung, als wenn ſchwache Mädchen, denen der Ernſt einer gereiften Lebenserfahrung fehlt, ihre Träger wären.

Im weiteren Fortſchritt der Handlung wäre es das natürliche, wenn wir die Tat der Heldin mit eigenen Augen ſähen. Der Dichter könnte eine prachtvolle Szene aufbauen: ödes Feld, der Leichnam, an ihm kniend die Jungfrau und mit Tränen die Totenſpende darbringend unter Donner und Blitz, unter den Schauern eines wütenden Sturmes. Doch hier legt ihm das Prinzip der Einheit des Ortes eine hemmende Feſſel an. Der Chor iſt an ſeinen Standort gebunden (nur einmal, im Ajas, befreit ſich Sophokles von dem Zwang), Schauplatz muß der Raum vor dem Palaſt bleiben. Daher muß der Dichter zum Botenbericht greifen und den unmittelbaren Eindruck durch das blaſſe Medium der Erzählung abſchwächen. Bote iſt ſelbſtverſtändlich einer der Wächter des Leichnams; auf ſein Erſcheinen bereitet V. 217 vor: „Zur Hut des Toten ſteht bereit der Wächter Schar.“ Bei dem Bericht ſchlägt der Dichter ein beſonderes Verfahren ein. Der Wächter tritt zweimal auf, zuerſt bald nach der Königsrede, um die Tat zu melden, dann nach dem erſten Standlied mit der Täterin. Das erſte Auftreten bezweckt nur, den Vollzug der Tat zu offenbaren und die Wirkung auf den König darzuſtellen. Der Inhalt dieſes Auftritts wäre alſo dürftig, und doch weiß er ihn reizvoll zu geſtalten: mitten unter dieſe Männer voll ſchweren Ernſtes tritt die faſt burleske Figur eines Mannes aus dem Volke (vgl. die Charakteriſtik), welcher von der Tat nichts, von ſich und ſeinen Genoſſen alles erzählt. Den eigentlichen Bericht enthält erſt die zweite Szene, welche dadurch motiviert iſt, daß man den Täter das erſte Mal nicht ertappt hat. Die wiederholte Beſtattung,

und zwar das zweite Mal unter erschwerenden Umständen, verfolgt den Zweck der Charakteristik der Heldin.

Das Auftreten Ismenes, welche den Mittelpunkt der zweiten Hälfte der großen zweiten Szene bildet, wird äußerlich motiviert durch den Befehl Kreons V. 491, hat aber auch seinen guten inneren Grund. Ismene hört, was sich draußen abspielt, und der Mut der Verzweiflung faßt sie, das Geschick der Schwester wenn nicht zu wenden, so doch zu teilen. Dieser Auftritt ist das herrliche Gegenstück des Prologs. Gegen sein Ende soll der Hörer aus der Frage Ismenes V. 568: „So willst du töten die Verlobte deines Sohns?“ und dem folgenden schmerzlichen Ausruf das baldige Auftreten Haimons ahnen.

Dieser erscheint nach dem zweiten Standliede und eröffnet die dritte Szene. Daß ihn die Angst um die Geliebte vor den Vater treibt, versteht sich von selbst. Sicher aber hätte ein moderner Dichter das Liebesverhältnis zwischen Antigone und Haimon ganz anders behandelt und für die Handlung ausgiebiger verwertet als Sophokles, welcher z. B. die Heldin ihres Verlobten in wohlerwogener Absicht nicht ein einziges Mal erwähnen läßt. Aber treffend bemerkt dazu Köchly in seiner „Vorlesung über Sophokles' Antigone“ S. 46: „Sophokles schildert hier die heroische Zeit, welche die eigentliche individuelle Liebe erst in und mit der Ehe findet. — Und überhaupt gehört ja bekanntlich die überschwengliche in blinder und ausschließlicher Hingebung an ein Individuum völlig sich erschöpfende Glückseligkeit der schwärmerischen Liebe in einzelnen Beispielen — erst der späteren vom Hellenismus abgefallenen Zeit, in seiner vollen prinzipiellen Entwicklung erst der christlich-germanischen Romantik an.“ Sentimentales Liebesleben kennen die antiken Menschen nicht, wohl aber rührende Gattenliebe, von der Hektor und Andromache, Protesilaos und Laodameia, Admetos und Alkestis, Keyx und Halkyone klassische Beispiele sind. Eine Tragödie der Liebe aber wie Romeo und Julie wird man im Altertum vergeblich suchen.

Die Heldin erscheint am Schluß der zweiten Szene dem Tode geweiht. Doch noch hält der Dichter den Entscheid über die Vollstreckung des Urteils in der Schwebe. Die Schwestern sollen in das Haus abgeführt und dort bewacht werden. Er will in

der dritten Szene die ganze Hartherzigkeit und Verranntheit Kreons im Kampfe mit ſeinem Sohne zeigen, welcher, wie oben dargelegt, in die Handlung eingeführt werden mußte. Auch der Schluß dieſer Szene entſcheidet noch nicht endgültig über das Schickſal der Heldin; es bleibt bei der qualvollen Erwartung, was mit ihr geſchehen werde, ob Kreon ſie wirklich in das Gewölbe einſchließen und dem Hungertode preisgeben wird. Den Entſchluß dazu ſpricht er freilich aus, gibt aber noch nicht den Befehl, ſie abzuführen. Denn der Dichter braucht die Heldin noch für einen letzten Auftritt, der den Höhepunkt des Stückes bedeutet. Sie ſoll die Herzen der Hörer auf ihrem Gange zum Tode rühren. Wie dies in dem herrlichen Kommos erreicht wird, bedarf keiner Nachweiſung. Eine aus den Bedingungen der Handlung fließende Notwendigkeit für dieſes letzte Auftreten Antigones liegt nicht vor, aber wer wird dem Dichter das Recht beſtreiten wollen, eine Situation voll auszubeuten? Das Haus muß Antigone doch verlaſſen, und wenn der Dichter die Vordertür ſtatt der Hintertür wählt, ſo wird ihm niemand daraus einen Vorwurf machen können.

Die Teireſiasſzene lädt von ſelbſt zu einem Vergleich mit der des König Ödipus ein. Dieſen haben wir in der Charakteriſtik des Sehers gezogen. Daß ſich die Szene Kreon-Teireſias an Großartigkeit mit der entſprechenden im König Ödipus nicht meſſen kann, liegt an dem Unterſchied der Gegner des Sehers und dem grauenhafteren Schickſal, das er dort enthüllt. Hier bleibt ihre Wirkung ſchwächer, obgleich der unmittelbare Erfolg des Sehers über ſeinen Widerpart durchſchlagender iſt.

Für das unumſtößlich ſichere Hereinbrechen der Kataſtrophe hat der Aufbau der Handlung ſo gut Sorge getragen wie nur in einem der Shakeſpeareſchen Monumentaldramen. In dem Augenblicke, wo die leidenſchaftliche, zum Tode entſchloſſene Heldin einem gräßlichen Geſchick überliefert iſt, hat Kreon alles aus ſeiner Hand gegeben und wird aus dem Handelnden zum Leidenden. Bellermann hält es ſachlich und pſychologiſch nicht für motiviert, daß Kreon eher an die Beſtattung des Polyneikes als an die Befreiung Antigones geht. Denn ſo bleibe dem Hörer das peinliche Gefühl nicht erſpart, daß vielleicht nur durch dieſen Zufall oder dieſe Unterlaſſung die tragiſche Wendung herbeigeführt werde und

daß im anderen Falle alles noch glücklich verlaufen sei. Die Grundlosigkeit einer solchen Anschauung beweist vielleicht nichts schlagender als der naheliegende Vergleich mit der Grabszene in Romeo und Julie. Warum läßt Shakespeare Julie nicht einen Moment eher erwachen oder Romeo ein paar Augenblicke später in die Gruft dringen! Dann wäre die Wiedervereinigung der Liebenden erfolgt, sie hätten sich aus Verona unter dem Schutze der Nacht mit Leichtigkeit flüchten und anderswo ein Leben voll grenzenloser Liebe und Seligkeit — wir sind dessen sicher — führen können. Wer malte sich das nicht gern aus? Aber wer steht nicht zugleich unter dem beängstigenden Banne des Gefühls, daß, wenn so Ungeheures (in beiden Fällen) vorausgegangen ist und der blöde Zufall Macht gewonnen hat, in solche Schicksale einzugreifen, nun, wo wir für teure Menschen zittern, gewiß ein tückischer Dämon sein unheilvolles Spiel treiben, daß nun, wo alles an einem seidenen Faden hängt, dieser sicher zerschnitten werden oder reißen wird. Hier wie dort hat der Dichter eben weislich vorgesorgt, daß es uns sogar ein unwahrscheinlicher Zufall und also unmotiviert dünken würde, wenn sich nichts Unglückliches ereignete. Gerade darin zeigt sich die Größe des Griechen wie des Briten.

In der Grabgewölbeszene, deren grausige Realistik nur dadurch gemildert wird, daß wir sie nicht sehen, sondern nur hören, darf man den Vers 1232 durch willkürliche Interpretation nicht abschwächen wollen. In der Tat, es ist begreiflich, daß der heißblütige Jüngling, der seine Gefühle vor dem Vater bisher mit männlicher Kraft gebändigt hat, jetzt, da ihm der Wahnwitz dieses Vaters sein Lebensglück geraubt hat, ihm ins Antlitz speit; es ist ferner begreiflich, daß er das Schwert gegen ihn zückt. Wie er dann, die Todeswunde in der Brust, mit der Geliebten Wange an Wange gelehnt hinüberschlummert in die Gefilde, von denen es keine Rückkehr gibt, das ist ein Bild erschütterndster Tragik.

Warum der Dichter Eurydike in die Katastrophe hineinzieht, wurde oben nachgewiesen. Für die Handlung hat sie gar keine Bedeutung. Sie tritt auch nur auf, damit uns ihr Selbstmord wahrscheinlich wird. Darum muß sie den Bericht des Boten hören. (Ihr Auftreten ist nicht etwa deshalb erforderlich, damit der Angelos eine Adresse hat, an die er seine Botschaft richten kann — auf der

Bühne befindet sich ja niemand. Dazu reicht der Chor aus, an den sich die Boten bei ihrem Erscheinen oft genug wenden und welchem im König Ödipus der Exangelos die Katastrophe erzählt.) Der Chorführer, welcher V. 1180 ff. dem Publikum die Königin vorstellt, weiß nicht, ob sie zufällig kommt oder schon etwas vernommen hat. Die neun Verse, welche sie überhaupt nur spricht, dienen dem Zwecke, ihr Erscheinen und Verweilen auf der Bühne zu begründen. Sie ist auf die Ausgangstür zugegangen, um zu Pallas Athene zu beten; dabei hat sie die verhängnisvolle Ankündigung des Boten gehört und will nun Genaueres wissen. Nach der Erzählung verschwindet sie stumm. Dieser unheilverkündende Abgang (vgl. Deianeira) gibt wieder das Motiv ab, daß der Bote ihr in den Palast nachgeht (V. 1253 ff.), denn der Dichter braucht ihn noch als Exangelos V. 1277 ff.

Wenn man die Zeit, in welcher das Stück sich abspielt, mit der dargestellten Handlung und den Vorereignissen vergleicht, so muß man, wie bereits oben an einem Beispiele gezeigt wurde, ideale Schnelligkeit in Ansatz bringen, um nicht auf Unmöglichkeiten zu stoßen. Das Drama beginnt mit Sonnenaufgang, denn der einziehende Chor begrüßt die Sonne, welche im Osten strahlend emporsteigt. In der verflossenen Nacht ist das Heer der Argeier abgezogen. Zwischen dem Abzug und dem Beginn des Stückes faßt Kreon seinen Entschluß, läßt das Verbot ausgehen, bestellt Wächter für die Leiche und beruft die Ältesten von Theben. In Wirklichkeit lassen sich so viele Maßregeln nicht innerhalb weniger Stunden treffen und durchführen, für die Tragödie müssen wir uns überall damit abfinden. Hier auch damit, daß während des ersten Chorliedes und der Königsrede nicht nur Antigone Zeit zu der ersten Bestattung hat, sondern auch, daß der Wächter von dem Schlachtfelde nach dem Palast kommen kann, wobei er den sauren Gang noch möglichst langsam macht (V. 223 f.). Ja, während des einen ersten Standliedes kehrt er wieder zurück und bewacht den Leichnam mit seinen Gefährten, bis die Sonne im Zenith steht (V. 415 f.). Dann erfolgt die zweite Bestattung, er bringt Antigone in die Stadt und kommt doch noch rechtzeitig, um mit dem Schlusse des Liedes wieder auftreten zu können. Während des fünften Standliedes erfolgt die endgültige ordnungsmäßige

Beſtattung des Polyneikes, die Auffindung und der Tod Haimons und der Gang des Boten vom Grabe zum Palaſt. — Dennoch werden wir uns durch ſolche Rechenexempel, die uns während des Hörens oder Leſens nicht in den Sinn kommen, den Genuß des herrlichen Werkes nicht trüben laſſen, auch nicht dadurch, daß der Dichter die Sonne im Weſten aufgehen läßt (V. 104 f.), denn die Dirke (jetzt Plakiotiſſa)[1] fließt weſtlich, der Ismenos öſtlich der Stadt, beide in der Richtung von Süd nach Nord.

Der harmoniſche Geſamteindruck der Tragödie entſpringt nicht zum wenigſten aus dem richtigen Verhältnis, in welchem die Chorlieder zu den Dialogpartien ſtehen. Das Thema jedes Liedes wird geboren aus der jeweiligen Situation der Handlung. Das glänzende Siegeslied (V. 100 ff.), das man treffend einen Nachklang von Äſchylus' Sieben gegen Theben genannt hat, iſt der natürliche Ausdruck der Freude über die Befreiung der Stadt, das tiefſinnige erſte Standlied von der Größe des Menſchen im Guten und Böſen ergibt ſich aus dem Eindruck, den die Tat der Beſtattung auf die Greiſe macht, — daß Antigone die Täterin iſt, ahnt der Chor natürlich ſo wenig wie der König —, das zweite mit ſeinen ſchwermütigen Betrachtungen über Menſchenlos, über Göttermacht und Verblendung der Sterblichen aus der leidenſchaftlichen Szene, welche ſich ſoeben zwiſchen Kreon und Antigone abgeſpielt hat. Die Strophen von der Allgewalt der Liebe entlockt dem Chor der Verſuch Haimons, ſeine Verlobte zu retten, und ſein verzweifeltes Fortſtürmen, das ſeinen Seelenzuſtand offenbart; das düſtere vierte Staſimon von dem ſchrecklichen Schickſal eingekerkerter und mißhandelter Menſchen der Vorzeit fließt aus dem mitleiderregenden Anblick der zur Grabesnacht wandelnden Heldin; das letzte, in dithyrambiſchem Schwung aufſteigend und dem Gotte geweiht, der wie kein anderer Thebens iſt, aus der Hoffnung auf glückliche Löſung, welche wieder durch Kreons Sinnesänderung erweckt iſt. Wenn der Dichter im König Ödipus das Höchſte erreicht, was ihm an Vollendung im geſchloſſenen Aufbau der Handlung gelungen iſt, ſo iſt es faſt überflüſſig darauf hinzuweiſen, daß die Chorlieder der Antigone nach Reife und Größe

[1] Vgl. die Karte, welche E. Fabricius ſeiner Abhandlung „Theben" (Freib. i. Br.) beigegeben hat.

des Inhalts, nach der Pracht der Diktion und Bilder und schließlich nach der Kraft ihres lyrischen Schwunges von ihm niemals übertroffen sind. Wollte man etwas an ihnen bedauern, so könnte man sagen, daß sie in absteigender Linie schwächer werden. Leider beeinträchtigt jetzt den Genuß ihrer Lektüre der schwer verderbte Text, den wie bei keinem anderen Drama des Dichters auch die Dialogpartien zeigen.

Wir verzichten im Prinzip darauf, die Verteilung der Rollen auf die drei Schauspieler zu versuchen, da fast überall verschiedene Kombinationen möglich sind. Hier sei nur das Experiment gemacht, den Protagonisten zu entlasten, um eine oben aufgestellte Vermutung zu begründen. Protagonist: Antigone, Eurydike. Deuteragonist: Kreon. Tritagonist: Ismene, Wächter,[1] Haimon, Teiresias, Angelos und Exangelos. An sich konnte auch der Protagonist den Exangelos geben. Sei es, daß eine solche Rolle unter seiner Würde ist, sei es, daß die von uns aufgestellte Vermutung der Wirklichkeit entspricht, jedenfalls läßt der Dichter den Angelos zu dem Zwecke in den Palast gehen, daß er als Exangelos wieder herauskommen kann.

Die Aufführung der Tragödie fällt in das Jahr 441.

Ödipus auf Kolonos.

Daß die Sage vom Tod und Begräbnis oder richtiger von der Entrückung des Ödipus in Attika nicht zum Bestande des Epos gehört haben kann, würde von selbst einleuchten, auch wenn die Ilias nicht von dem Tode des Dulders in Theben erzählte (XXIII 679). Als sicher ist anzunehmen, daß nach der weiteren Entwicklung der Sage zum Schrecklicheren Ödipus nicht in Theben blieb, sondern in den Kithairon wanderte, wo er ausgesetzt war.[2] Sicher ist ferner, daß der Held, dessen Leben mit den geheimnisvollen, finsteren Gewalten der Erdentiefe verknüpft ist, an einem Orte endet, der den Erinyen geweiht ist, mag es nun eine Stätte

[1] Er erhält von Kreon V. 444 den Befehl, zu gehen. Das ist nötig, damit der Schauspieler für das zweite Auftreten Ismenens V. 526 frei wird.

[2] Vgl. König Öd. 420 ff. und v. Wilamowitz' Bemerkung dazu in E. Bruhns Ausgabe.

im Kithairon oder in einer andern Örtlichkeit Böotiens ſein. Nach der Richtung, welche zu Ödipus auf Kolonos führt, ſetzt ſich die Sage erſt fort, als die attiſche Dichtung den Stoff ergriffen hat und das Ende des Thebaners Ödipus in Attika lokaliſiert.

An zwei Orten zeigte man das Grab des Ödipus, welche beide den Erinyen heilig waren: am Areshügel in der Stadt und am Roßhügel, dem Kolonos Hippios, zehn Stadien d. h. eine Viertelmeile nordweſtlich von Athen. Pauſanias erzählt Buch I c. 28 § 7, daß innerhalb des Geheges des Areshügels, wo das Heiligtum und die Standbilder der Erinyen und anderer chthoniſcher Götter ſeien, auch Ödipus' Grab ſich befinde, und bemerkt, daß er der Dichtung des Sophokles nicht glaube, weil ſie Homer widerſpreche. Er behauptet, Ödipus' Gebeine ſeien von Theben nach Attika geſchafft und hier beigeſetzt. Buch I c. 30 § 4 ferner weiß er ein Heroon des Ödipus im Kolonos Hippios zu nennen, dem Ort Attikas, wohin Ödipus (gleichfalls im Widerſpruch mit Homer) nach der Sage zuerſt gekommen ſei. Wie ſich dieſe beiden Orte, deren chthoniſcher Charakter derſelbe iſt, als Ruheſtätte des Ödipus in Attika erklären, hat v. Wilamowitz (Aus Kydathen S. 103 Anm. 11) gezeigt. Der Hügel des Blutgerichts, die Grotte der Erinyen, der Eingang zur Unterwelt und das Ödipusgrab lagen ſämtlich am Areopagfelſen. Dieſer befand ſich als unheimliche Stätte außerhalb des alten vorthemiſtokleiſchen Mauerrings. „Wohl hat die Themiſtokleiſche Mauer den Areopag hineingezogen in die Stadt, und all die unterirdiſchen Dämonen nicht von ihren Sitzen geſcheucht. Aber die fromme Phantaſie ruhte nicht, bis ſie ihnen wieder eine Stätte außerhalb des Pomöriums — angewieſen: darum ſind die *Σεμναί*, der Eingang in die Unterwelt und ſogar das Ödipusgrab hinausgewandert an den Roßhügel."

Daraus folgt mit Evidenz, daß die Sage vom Tode des Ödipus im Hain der Eumeniden auf Kolonos nicht vor dem Jahre 480 entſtanden iſt. Äſchylus hat ſie nicht behandelt, wohl aber in ſeinen verlorenen Eleuſiniern einen Stoff bearbeitet, der zwiſchen Antigone und Ödipus auf Kolonos in der Mitte ſteht. Wie dort die Idee der Pietät gegen die Toten entwickelt, hier von dem frommen Sinn des Dichters ſeinem Heimatgau ein ſchönes Denkmal geſetzt wird, ſo verbindet Äſchylus in ſeinem Drama

jene Idee mit der Liebe zu seiner Heimat Eleusis. Kolonos ferner wie Eleusis sind der Sitz chthonischer Gottheiten. Schwerlich aber wird man zu der Annahme Welckers gezwungen sein, daß Äschylus' Eleusinier „ein Vorbild für Ödipus in Kolonos" abgegeben hätten.

Euripides skizziert dann in der Schlußszene der Phoinissen den Umriß der Sage. Nachdem Antigone die Hand Haimons zurückgewiesen hat, entschlossen, dem Vater ins Elend zu folgen, nimmt sie mit Ödipus Abschied von den Leichen der Mutter und der Brüder, worauf Ödipus ihr sagt, daß jetzt sich des Loxias Orakel erfülle, er werde in Athen, und zwar im heiligen Kolonos sterben.

Daß er damit unserm Dichter die Anregung zu seiner Tragödie gegeben habe, wird selbst ein Euripidesschwärmer nicht behaupten wollen, auch wenn, was noch keineswegs feststeht, die Phoinissen älter wären als die erste Konzeption des Sophokleischen Dramas. Freilich ist dieses nicht einmal mehr vom Dichter selbst zur Aufführung gebracht, sondern ein posthumes Werk. Es wurde, wie eine Hypothesis berichtet, von seinem Enkel Sophokles auf die Bühne gebracht im Jahre 401. Eine Erzählung besagt, Sophokles sei noch kurz vor seinem Tode von seinem eignen Sohne Jophon wegen Geistesschwäche vor Gericht gebracht, und der Dichter habe zu seiner Verteidigung das eben vollendete Einzugslied des Chors unserer Tragödie den Richtern vorgelesen. Diese Anekdote hat natürlich keinerlei historischen Wert; immerhin kann man möglicherweise aus ihr schließen, daß dem Dichter dieses Werk teuer gewesen ist. Die Schwierigkeiten und Rätsel, welche es uns in der vorliegenden Gestalt aufgibt, bleiben zu erörtern, wenn wir diese kennen gelernt haben.

Die Vorfabel.

Als der junge Ödipus in Delphi die grausigen Orakel erhalten hatte, fügte der Gott hinzu, er werde nach langer Zeit Ruhe finden, wenn er an einen Ort kommen werde, wo die *Σεμναί*, d. h. die Eumeniden, ihren Sitz hätten. Nachdem die Katastrophe über ihn hereingebrochen und er der unseligste aller Menschen geworden, trieb es ihn, die Stadt zu verlassen, wo ein trügerisches Glück ihn jahrelang umschmeichelt und die Hand der Gottheit dann jählings in den Staub gestoßen hatte. Doch Kreons Befehl

zwang ihn zu bleiben. Er alterte in der Stille des Gemachs, abgeſchieden von der Welt, und in ſeine Seele zog die Ruhe, welche die Zeit auch dem Unglücklichen ſchenkt. Er hoffte ſeine Tage in Theben zu beſchließen. Da trieb ihn ein neuer Befehl Kreons gegen ſeinen Willen hinaus, und als blinder, hilfloſer Greis zog er am weißen Stabe ins Elend, um als Bettler heimatlos von Ort zu Ort zu wandern. — Die Söhne haben der Schmach gefühllos zugeſchaut, Antigone teilt liebreich ſein Los, Ismene bleibt in Theben, um dem Vater alles zu melden, was für ihn wichtig ſein kann. Ödipus zieht lange umher, bis er, ohne es zu wiſſen, nach dem attiſchen Gau Kolonos kommt, Antigone in der Ferne die Zinnen der Burg von Athen erblickt und beide auf der nach Athen führenden Straße wandernd müde vor dem Hain der Eumeniden anlangen. Inzwiſchen iſt Kreon als Beauftragter ſeiner Stadt mit bewaffnetem Gefolge unterwegs, um Ödipus nach Theben zurückzuführen, da einem Orakel zufolge dem Staate Unheil droht, wenn er nicht Ödipus' Grab in ſeiner Gewalt hat. Man will ihn nach ſeinem Tode an der Grenze des Landes begraben. Aber ſchon vor Kreon iſt Ismene aufgebrochen, um den Vater zu ſuchen und von dem Anſchlag wider ihn zu benachrichtigen. Gleichzeitig iſt das Heer der Sieben unter Polyneikes' Führung im Anmarſch gegen Theben. Während nämlich Ödipus im Elend lebt, haben ſeine Söhne ihre urſprüngliche Abſicht, auf den Thron zu verzichten, aufgegeben und nach dem Zepter von Theben gegriffen. Doch ſofort iſt ein Zwiſt ausgebrochen. Eteokles, der jüngere, hat die Stadt auf ſeine Seite gebracht, Polyneikes vertrieben und ſich der Herrſchaft bemächtigt. Darum zieht Polyneikes jetzt gegen Theben, ſich ſein Recht zu erkämpfen, und wird abgeſandt, um ſeinen Vater zu bewegen, auf ſeine Seite zu treten, weil daran der Sieg des Heeres hängt.

Die Fabel.

Da Ödipus nicht weiß, wo er ſich befindet, ſo bittet er Antigone, Erkundigungen einzuziehen. Plötzlich erſcheint ein Bewohner des Gaus und klärt angſtvoll den Fragenden darüber auf, wo er iſt. Jetzt erkennt Ödipus, daß das Ende nahe iſt, welches er erſehnt und welches ihm die Götter beſchieden haben.

Der Chor der Gaubewohner weigert ihm die Aufnahme, sendet aber zu Theseus um Entscheidung. Da tritt Ismene auf und unterrichtet den Vater von allem, was in Theben geschehen und was gegen ihn im Werke ist. Darauf erscheint Theseus, sagt Ödipus seinen Schutz zu und gewährt ihm die Bitte, hier bleiben zu dürfen; er selbst geht, um Poseidon ein feierliches Opfer zu bringen. Während seiner Abwesenheit kommt Kreon, raubt Ismene und Antigone und legt Hand an Ödipus, dessen Wegschleppung jedoch durch Theseus' Dazwischenkunft verhindert wird. Er zwingt Kreon, seinen Raub herauszugeben, und bewegt Ödipus trotz seines Widerstrebens, Polyneikes anzuhören, der flehend an Poseidons Altar sitzt. Polyneikes trägt reuig und zerknirscht seine Bitte vor, erntet aber den Fluch des Vaters. Donner und Blitz künden, daß Ödipus' Todesstunde gekommen ist. Er, der Blinde, führt jetzt Theseus und seine Töchter zu der Stätte im Hain, wo er wunderbar der Welt entrückt wird. Sein Grab, d. h. die Stelle, wo er verschwunden ist, bedeutet Segen für Athen. Antigone und Ismene gehen nach Theben, den Fluch des Vaters zu wenden.

Das Gerüst der Tragödie.

Ort der Handlung: den Hintergrund bildet der Hain der Eumeniden mit einem Zugang in der Mitte: Lorbeer- und Ölbäume, hochrankender Wein. Im Gebüsch schlagen Nachtigallen. In der Ferne sieht man die Akropolis von Athen. Die Szene ist eine nach Athen führende Straße. Am Rande des Hains ein unbehauener, rauher Stein, weiter nach vorn ein zweiter. Standbild des Gauheros Kolonos.

Prolog V. 1—116. Personen: von links tritt auf Ödipus, ein blinder Greis in zerrissenem Bettlergewand, vom Schmutz der Straße bedeckt, geführt von Antigone, gleichfalls in dürftiger Tracht. Sie geleitet Ödipus zu dem Stein am Waldrand und läßt ihn sorglich nieder. Dann ein Bewohner von Kolonos, (im Personenverzeichnis fälschlich „Fremder" genannt wegen der Anrede des Ödipus V. 33). Ödipus: „Wer wird heute dem blinden Bettler eine Gabe reichen? Wo sind wir?" Antigone: „In der Ferne Athen, hier ein heiliger Hain, so scheint's. Dort

kommt jemand.“ Koloniat (tritt auf): „Steh auf von dem Sitz, verboten ist diese Stätte, den Eumeniden heilig.“ „Dann bleib' ich.“ Aufschlüsse über Land und Herrscher. Koloniat ab, um die Gaugenossen zu rufen, welche über Ödipus' Bleiben entscheiden sollen. (Motiv für das Auftreten des Chors.) „Phöbus' Orakel erfüllt sich; an dem Sitz der Eumeniden soll ich mein Leben beschließen. Göttinnen, schenkt mir Erlösung; erbarme dich des Unglücklichen, Stadt der hohen Pallas! Greise kommen. Verbirg mich im Hain.“ Ödipus und Antigone in den Hain.

Erregtes Einzugslied des Chors von Greisen aus Kolonos. Die Fortsetzung des Einzugslieds wechselt später mit Gesang von der Bühne. V. 117—253. Die Chorpartie ist vom Beginn des Wechselgesangs mit den Schauspielern unter die einzelnen Choreuten verteilt.

„Wo ist der Verwegene? Kein Heimischer, sonst hätt' er nicht betreten den Hain den unnahbaren Jungfraun!“ Ödipus tritt vor. „Hier bin ich, ein Unglücklicher.“ „Weh, der blinden Augen! Doch lade keinen Fluch auf dich. Fort aus dem Hain! Komm, wenn du mit uns sprechen willst.“ Antigone: „Folg ihnen.“ Ödipus kommt mit Antigone nach vorn. „Doch kränkt mich nicht.“ „Keiner soll dich vertreiben.“ Antigone geleitet ihn zu dem vorderen Stein, wo er niederkauert. „Wer bist du? Woher?“ „Heimatlos, forsche nicht!“ Chor dringt in ihn. Ödipus: „Des Laios Sohn.“ Chor: „Verlaß unser Land! Hast uns durch Heimlichkeit betrogen.“ Antigone: „Ich flehe für meinen blinden Vater bei allem, was euch teuer ist.“

Erste Szene V. 254—667 in zwei Auftritten, welche durch eine Gesangspartie geschieden sind.

Erster Auftritt V. 254—509. Personen: Ödipus, Antigone. Dialog zwischen Ödipus und Chorführer; dann Ismene.

„Wir haben Mitleid, doch zittern wir vor der Götter Strafe.“ „Aus Furcht vor meinem Namen schädigt ihr den Ruf der frommsten Stadt. Ich bin ein Unschuldiger. Ihr handelt gottlos, denn ich stehe in Götterschutz. Wo ist der König?“ „Er wird kommen.“ Ismene tritt auf im Reiseanzug mit breitrandigem Petasos und einem Diener, freudestrahlend, die

Ihrigen zu finden. Rührende Begrüßung. „Ich komme aus Vorſorge für dich.“ „Die Rollen der Kinder ſind vertauſcht. Die Söhne ſitzen zu Haus, die Töchter mühen ſich für mich. Was bringſt du?“ „Polyneikes iſt von Eteokles vertrieben und zieht mit Heeresmacht gegen die Stadt. Und ein neues Orakel ward den Thebanern über dich: im Leben und Tod biſt du ihnen nötig, am Beſitz deines Grabes hängt ihre Macht. Deshalb wird Kreon kommen, dich zu holen; nach deinem Tode wollen ſie dich an Thebens Grenzen begraben.“ „Wußten das meine Söhne?“ „Ja.“ „Und verlangten nicht nach mir?“ „Nein.“ „Möchten ſie den Lohn ernten für ihr unkindliches Verhalten. Meinen Beiſtand verſag' ich, Segen werde ich Athen bringen.“

Chor: „Opfre nun den Eumeniden im Hain.“ Ödipus: „Ich kann nicht, doch die Götter nehmen Stellvertretung an.“ Ismene: „Ich will es.“ (Der Abgang Ismenes hat nur einen bühnentechniſchen Zweck.)

Gliedernde Geſangspartie V. 510—548 zwiſchen Chor und Ödipus. Chor fragt zwecklos und taktlos Ödipus nach ſeinen Schickſalen aus.

Zweiter Auftritt V. 549—667. Die Vorigen. Theſeus tritt auf.

„Mitleidsvoll ſehe ich, wer du biſt. Künde dein Begehren. Auch ich kenne das Elend der Fremde.“ „Gewähre mir ein Grab bei euch.“ „Das iſt kleine Bitte.“ „Doch wird dir Theben darob gram werden.“ „Warum?“ „Sie fürchten ein Orakel, daß mein Grab bei euch ſpäter Athen den Sieg über Theben verbürgt.“ „Aber Theben iſt uns befreundet.“ „Alles Menſchliche iſt wandelbar.“ „Mein Schutz iſt dir geſichert, magſt du hier bleiben, magſt du mit mir gehen wollen.“ „Ich bleibe; ach, ſchütze mich!“ „Sei getroſt, dich ſchirmt mein Name.“ — Theſeus ab.

Erſtes Standlied V. 668—719 zum Preiſe des Gaues Kolonos.

„Fremdling, du kamſt zur Perle dieſes Landes, zum weißſchimmernden Kolonos, wo die Nachtigall ſchluchzt im grünen Talgrund, im ſtillen Blätterdickicht, wo Dionyſos weilt mit den

Nymphen. Vom himmlischen Tau genährt sproßt schöntraubiger Narkissos und goldglänzender Krokos. Nicht versiegen des Kephissos Quellen, Tag um Tag durchrauscht er das Tal; ihn lieben der Musen Chöre und Aphrodite mit goldenem Zügel. Nicht in Asien, nicht im Dorierland kenn' ich einen Baum, wie er diesem Lande wächst, des Ölbaums silbern Gelaub, den niemand je zerstören wird, denn über ihm wacht Zeus' Auge und Athene. Und ein ander Geschenk nenne ich des Kronossohns Poseidon: das Roß, das Meer. Du lieheſt Kolonos den Stolz zuerst, das Roß zu zügeln. Und hoch springt, den Händen sich fügend, das Ruder, folgend den tanzenden Nereiden."

Zweite Szene V. 720—1043 in zwei Auftritten, welche durch eine vom fortlaufenden Dialog begleitete Gesangspartie des Protagonisten geschieden sind (V. 834—886).

Erster Auftritt V. 720—833. Personen: Ödipus, Antigone, dann Kreon gewaffnet mit Gefolge von links.

„Kreon naht, schützt uns, ihr Greise." „Sei ruhig." Kreon: „Edle Männer, fürchtet nichts; ich bin gesandt, den Mann zur Rückkehr nach Theben zu bewegen. Unglücklicher Ödipus, höre mich, Kadmos' Volk ruft dich, ich im Schmerz über dein Elend am meisten, da ich als Bettler dich sehe und dein Kind, jedes Räubers Beute. Birg dein Leid bei uns, sage Lebewohl dieser Stadt." „Frecher Heuchler, wagst du zum zweitenmal mich in Leid zu stürzen? Als ich aus dem Lande wollte, litteſt du es nicht; als es mir lieb geworden, zu Hause zu leben, stießeſt du mich hinaus. Nun, wo ich Freunde gefunden, willst du mich wieder fortschleppen. Nicht einmal nach Hause. Ich weiß, was ihr wollt. Doch nimmermehr! Euer Rachegeist, bleib' ich hier. Hinweg, du glattzüngiger Verräter!" In dem anschließenden Dialog tritt Kreons wahre Gesinnung hervor, Ödipus' Haß steigert sich. Kreon läßt trotz der drohenden Haltung des Chors Antigone durch Leute seines Gefolges wegschleppen. (Ismene ist schon vorher geraubt.) Kreon will fort, Chor stürmt auf die Bühne und hält ihn fest. Er macht sich los und legt Hand an Ödipus. Verfluchung Kreons. In erregter Szene Widerstand des Chors gegen Kreon; das Volk wird aufgerufen.

Zweiter Auftritt V. 887—1043. Perſonen: Ödipus und Kreon. Theſeus mit Gefolge, von dem unterbrochenen Poſeidonsopfer herbeieilend.

„Was iſt?" „Raub und Gewalt." „Man jage den Räubern nach und bringe die Mädchen zurück. Du, Kreon, biſt ein Friedensbrecher, unwert deiner Stadt." „Ich glaubte, ein frommes Volk nähme den Befleckten nicht auf. Ich vergalt Ödipus nur gleiches mit gleichem, er fluchte mir. Doch tue, was du willſt." Ödipus: „Die Lüge in deinen Hals. Ich tat ſchuldlos, was ich tat. Du aber frevelſt gegen ein gottesfürchtiges Land, das mich ſchützen wird." Theſeus zu Kreon: „Geh voran, zeige, wo die Geraubten ſind." — Kreon drohend ab, Theſeus mit Begleitern folgt.

Zweites Standlied V. 1044—1095.

„Möcht' ich ſein, wo ſie kämpfen oder jagen mit verhängtem Zügel. Sie werden ereilt. Bald werd' ich wiederſehen die Dulderinnen. Gib Sieg, allwaltender Zeus und Athene, Sieg, Apollon und Artemis!"

Dritte Szene V. 1096—1210. Perſonen: Ödipus; es treten auf Antigone, Ismene (ſtumme Rolle) und Theſeus.

Rührendes Wiederſehn. Ödipus: „Dank dir, Retter, und Segen über dich und dieſes Land. Ach, daß dich der Befleckte nicht liebkoſen kann!" (Es wird nicht erzählt, wie die Mädchen wiedergewonnen ſind.) Theſeus: „Ein Verwandter von dir ſitzt am Altar Poſeidons, er will dich ſprechen." „Wer kann das ſein?" „Er kommt von Argos." „Mein verruchter Sohn! Zwing mich nicht, ihn zu hören." „Bedenke die ſchützende Gottheit!" Antigone: „Gib nicht Raum dem Zorn. Höre ihn, es iſt Vaterpflicht." „Es ſei; aber niemand erzwinge etwas von mir durch Gewalt." — Theſeus ab.

Drittes Standlied V. 1211—1248.

„Tor, wen zu leben verlangt über den Mittag! Dem Hochbetagten ſind Schmerzen bereitet, und gleich iſt allen des Hades Los. Nicht geboren iſt das beſte und dann: hinweg, wenn du ſaheſt das Licht. Iſt die Jugend dahin mit ihrem goldnen Unverſtand, dann kommt des Lebens Schreckenskampf und zuletzt das troſtloſe Alter. So umbranden dieſen Armen wie die Nordlandsküſte des Unheils Wogen."

Vierte Szene V. 1249—1555 in zwei durch einen Zwiſchengeſang geſchiedenen Auftritten.

Erſter Auftritt V. 1249—1446. Perſonen: Ödipus, Antigone, Ismene (ſtumme Rolle); es tritt auf Polyneikes in Tränen.

„Soll ich mein Elend eher beweinen oder den greiſen, zerlumpten, hungernden Vater? Ach, ich ſchlage an meine Bruſt. Doch bei Zeus thront auch das Erbarmen. Stehe es auch bei dir, mein Vater! — Du ſchweigſt. Ach, wende dich nicht ab! Bittet für mich, Schweſtern!“ Antigone: „Sprich, Unglücklicher, vielleicht brichſt du das Schweigen.“ Polyneikes: „Aus der Heimat hat mich, den älteren, Eteokles vertrieben, die Bürgerſchaft beſchwatzend. Nun führ' ich heran Argos' Macht. Wir alle bitten dich: entſag dem Zorn gegen mich und tritt auf unſere Seite, denn das Orakel ſagt, daß der ſiegt, dem du hilfſt. Hilf dir und mir, die beide das bittere Brot der Fremde eſſen.“ Ödipus: „Nur um Theſeus willen ſpreche ich, doch es wird dich nicht erfreuen. Du haſt mich vertrieben, zum Bettler gemacht; tot wär' ich, hätt' ich meine Töchter nicht. Drum höre: nicht wirſt du Theben ſtürmen, fallen wirſt du und der Bruder, ihr beide euch tötend. So hab' ich euch vorher verflucht, ſo verfluch' ich euch jetzt, beim Tartaros, bei Ares.“ Polyneikes: „Weh mir des Mißlingens, weh der Gefährten! Und ſchweigen muß ich. Doch ihr, Schweſtern, wenn der Fluch über mich ſich erfüllt, begrabt mich.“ Antigone: „Führe das Heer wieder nach Argos.“ „Das iſt ſchimpflich. Ich gehe in den Tod. Lebt wohl.“ „Folge mir!“ „Ich darf nicht.“ — Polyneikes ab.

Zwiſchengeſang V. 1447—1499. Die einzelnen Strophen ſind unterbrochen durch je fünf Dialogtrimeter.

„Neues Unheil bringt uns der blinde Fremdling, wenn das Schickſal nicht eingreift.“ (Ein Donnerſchlag.) Ödipus, welcher daraus die Gewißheit ſchöpft, daß das Orakel ſich vollzieht (ſ. V. 94 f.): „Sendet zu Theſeus. Zeus' Donner ruft mir zum Hades.“ (Wiederholter Blitz und Donner.) Chor: „Blitze vom Zeus! Angſt ergreift mich. Wie wird es enden!“ Ödipus: „Das Ende iſt da, das die Götter mir beſtimmt.“ (Es donnert

wieder.) Chor: „Sei gnädig, Dämon, möchte des unheilvollen Mannes Anblick mir nicht Lohn bringen, unerwünschten! Zeus, ich rufe zu dir.“ Ödipus: „Kommt Theseus? Er empfahe den Dank für seine edle Tat an mir.“ Chor: „Komm, Herrscher.“

Zweiter Auftritt V. 1500—1555. Personen: Die Vorigen außer Polyneikes. Theseus.

„Was bedeuten die Donnerschläge? Kommen sie von Zeus?“ „Du kommst zu rechter Frist: des Lebens Schale sinkt, die Götter künden's durch den Donner mir.“ „Was soll ich tun?“ „Ich werde führen zu dem Ort, an dem ich sterben soll. Doch zeig ihn niemand, er gibt euch Schutz vor der Sparten feindlichem Heer. Und was ich sonst allein dir sage, das bewahre in deiner Brust, und jeder König geb' es seinem Erben weiter. Doch sag es nicht den Bürgern, daß nicht der Übermut sie fasse. Die Gottheit ruft, auf ohne Zögern, rühret mich nicht an. Ich führe euch. Leb wohl, du Licht, und Glück und Heil euch allen. Denkt des Toten auch!“ — Geht mit sicherem Schritt voran in den Hain, die anderen folgen.

Viertes Standlied V. 1556—1578.

„Gib ihm, Aidoneus, die letzte Ruh. Nach vielem Leid wird ihn erhöhen ein gerechter Gott. Ehrwürd'ge Göttinnen der Nacht, Kerberos, Thanatos, gebt ihm leichten Weg, der sich aufmacht zu der Toten Gefilden.“

Schlußszene V. 1579—1779 in zwei Auftritten.

Erster Auftritt V. 1579—1669. Personen: Bote aus dem Hain.

„Ödipus ist tot. Ein wunderbares Ende fand er. Als er zur Ehernen Schwelle[1] gekommen, stand er, wo Theseus' und Peirithoos' Eidesmal ist, und setzte sich, löste das schmutzige Gewand und rief um lauteres Wasser, badete und schmückte sich zum Sterben, wie es Brauch. Dann unterird'scher Donner, und die Jungfraun schauderten, und weinend umschlangen sie den Vater. Als er gehört den Donner, nahm er Abschied von

[1] Nach den Scholien so genannt, weil im Gau Kolonos Bergwerke waren. Also trat hier wohl das Erz zutage, wie der Ausdruck γῆθεν ἐρριζωμένον V. 1591 zeigt. An künstliche Erzstufen wird nicht zu denken sein.

den Kindern. Dann eines Gottes Stimme: „Ödipus, was zauderſt du?“ Als er den Götterruf gehört, empfahl er Theſeus' Huld die Töchter, berührte ſie zum letztenmal und hieß ſie gehn. Wir alle ſchieden, Theſeus blieb. Und plötzlich ſahen wir den Greis nicht mehr. Der König betete. Nur er weiß, wie er ſtarb, ob ihn ein Gott hinabgeleitete, ob freundlich ſich die Erd' ihm aufgetan. Ein ſelig Ende!“

Zweiter Auftritt V. 1670—1779. Kommos. Antigone und Ismene weinend, erſchüttert, dann Theſeus.

Verzweifelte Totenklage der Geſchwiſter in aufgeregten Rhythmen, vom Chor begleitet. Zuletzt, von V. 1751 an, in ruhigeren Anapäſten Antigone und Theſeus.

„Nun iſt alles dahin uns Leidensvollen. Iſt er geſchieden? Selig, doch uns deckt Nacht. Wohin ſollen wir? Wär' ich tot!“ „Was Gott fügt, muß man tragen, drum bezwingt euch.“ „So gibt es eine Sehnſucht auch nach Leid! O Vater, hätt' ich dich! In fremder Erde ſchläft er, wie ſein Wunſch, und ihn beweint mein tränenvolles Auge — ewig. Weh Zeus, wohin, wohin?“ Theſeus: „Endet die Klage, ihm iſt wohl.“ „Wir flehn dich an, laß ſehen uns des Vaters Grab.“ „Verſagt iſt's mir vom Seligen ſelbſt beim Heile des Lands, es hörte der Schwurgott.“ „Dann laß uns ziehn in die Heimat fort, ob hemmen wir mögen den Brudermord.“ „Ich werde tun euch alles zulieb und ihm, der hinab in die Nacht ging.“ — Alle ab.

Die Linie der Handlung.

1. Expoſition. Gewißheit des Helden, mit der Ankunft am Eumenidenhain am Ziel ſeines Lebens zu ſtehen. Hier will er ſterben. Entſchluß, Theſeus rufen zu laſſen (Erregendes Moment). . . . . V. 1—116.
2. Steigende Handlung in drei Stufen. . . V. 254—886.
   1. Ödipus' letzten Wunſch droht Theben zu vereiteln. Ankündigung der Gefahr. . . . . V. 254—509.
   2. Den anfangs heftigen Widerſtand der Koloniaten gegen Ödipus' Verweilen im Hain beſeitigt Theſeus zwar und ſagt dem

Helden Schutz zu, läßt ihn aber angesichts der drohenden Gefahr allein. . . . . V. 549—667.

3. Kreon beraubt Ödipus seiner Töchter und legt Hand an ihn selbst (Moment der höchsten Spannung). . V. 720—886.

3. Höhepunkt. Vereitelung des thebanischen Plans durch Theseus' Eingreifen. Rettung des Helden, die Erfüllung seines Wunsches ist gesichert. — Große Szene: in der Mitte Ödipus, das Objekt des Kampfes, zu beiden Seiten die Vertreter der Staaten Athen und Theben. . . . . V. 887—1043.

4. Sinkende Handlung in drei Stufen. . V. 1096—1555.

1. Wiedervereinigung des Helden mit seinen Töchtern, ungern gegebene Erlaubnis zu Polyneikes' Erscheinen, wodurch eingeleitet wird. . . . . V. 1096—1210.

2. Ein letzter Versuch, Ödipus zur Änderung seines Entschlusses zu bewegen (Retardierende Szene). . . V. 1249—1446.

3. Zeus' Donner verkündet, daß die Stunde gekommen ist. Abschied des Helden und Aufbruch zum ersehnten Tod. V. 1447—1555.

5. Ausgang in zwei Szenen:[1] . . . . . V. 1578—1779.

1. episch: Bericht vom geheimnisvollen Ende des Helden im Hain. . . . . V. 1578—1669.

2. lyrisch: Totenklage der Töchter. . . . V. 1670—1779.

Abendfrieden liegt über dieser Tragödie. Hat dem Dichter in einem Faustischen Alter erst das Sinnen über sein eigenes baldiges Ende die Feder zu ihrer Abfassung in die Hand gegeben, oder hat er die Idee dazu gefaßt, als ihn die Labdakidensage zu seinen größten Schöpfungen inspirierte? Beides ist möglich, sicher, daß er das Drama, vollendet nach seiner Absicht oder nicht, unter seinen Papieren behielt. Nach unserer Überzeugung kann es in seiner jetzigen Form nicht von ihm stammen.

Im Ödipus auf Kolonos dramatisiert Sophokles die junge Sage von Ödipus' Ende. In dem Tode, den ein Greis ersehnt und der ihn von einem qualvollen Dasein erlöst, liegt an sich nichts Dramatisches, auch wenn er unter so außerordentlichen Umständen

---

[1] Gebaut wie die Katastrophe der Antigone.

erfolgt wie hier. Damit zunächst Ödipus und mit ihm der Zuschauer die subjektive Gewißheit hat, daß der gewünschte Tod auch eintreten wird, greift Sophokles zu seinem gewohnten Orakelmotiv: daher das erste Orakel.[1] Damit ferner Bewegung in den Vorgang kommt, müssen die Greise von Kolonos dem Helden, welcher im Hain der Eumeniden zu ruhen wünscht, Widerstand leisten, muß der König des Landes geholt werden. Das reicht aber für eine dramatische Handlung, in deren Szenen wirkliches Leben pulsieren soll, noch nicht aus. Einem Unglücklichen, welcher die Dornenkrone eines unverschuldeten Leidens trägt, wird der fromme König des frommen Athen die Aufnahme nicht versagen, zumal diese der Ratschluß der Gottheit bestimmt hat. Dazu bringt — ein zweites Motiv des Dichters für die Aufnahme seines Helden — Ödipus dem Lande, in dessen Erde er ruhen wird, dauernden Segen. Also muß ein anderer, starker Wille eingreifen, der sich der Erfüllung jenes letzten Wunsches entgegenstemmt. Dieser fremde Wille wird in Bewegung gesetzt durch das zweite Orakel. Theben muß die Gewalt über Ödipus' Grab haben, wenn ihm aus dem Groll des Toten kein Unheil erwachsen soll. Erst durch dieses Mittel wird eine dramatische Handlung geschaffen, welche den notwendigen Forderungen entspricht, und aus ihr ergeben sich die notwendigen Charaktere: der Held und, da er als hilfloser Blinder nicht ohne Begleitung sein kann, Antigone, diese Inkarnation der opfervollen Liebe, der Chor der Greise von Kolonos als Vertreter des Demos, in welchem die Handlung spielt, Theseus, der König des Landes, in welchem der Held Schutz sucht, und Kreon, der Vertreter Thebens. Mehr Personen bedarf es für die Handlung nicht, wie sie verläuft.

Wir finden aber außer den Aufgezählten noch, abgesehen von dem Koloniaten des Prologs, welchen das Personenverzeichnis fälschlich „Fremder" nennt, Ismene und Polyneikes. Mit ihnen wird ein neues Element in die Handlung getragen. Nicht etwa, als ob ihr Auftreten, ihre Worte und Absichten den Verlauf der Handlung mit Notwendigkeit bedingten oder beeinflußten. Die Rolle Ismenens gebraucht der Dichter, um Ödipus über die letzten Vorgänge in Theben zu unterrichten und die bevorstehende Ankunft

[1] Dies hat freilich auch Euripides, s. Phoin. 1703 ff.

Kreons zu melden. Dazu bedarf es aber der Tochter des Helden nicht, ein Bote hätte für dieſen Zweck ausgereicht. Polyneikes ferner, der Sohn, erſcheint erſt in der Peripetie. Schon aus inneren Gründen kann er den Entſchluß des Vaters nicht wenden, er hält ihn nur kurze Zeit auf. Warum hat nun der Dichter Tochter und Sohn in das Drama eingeführt? — Er erweitert durch die Szenen, in welchen ſie auftreten, die Handlung zu einem Rückblick und Ausblick auf die Geſchicke des Labdakidenhauſes. Außer der toten Jokaſte und dem unabkömmlichen Eteokles ſind alle Häupter des unſeligen Geſchlechts verſammelt; wir ſehen alle dieſe großen Menſchen, bei deren Anblick der Menſchheit ganzer Jammer uns anfaßt, und der Dichter läßt dieſe ganze tragiſche Geſchichte von Fluch, Verhängnis, Schuld, Greueln, unverdientem und verdientem Leid noch einmal an den Hörern vorüberziehen von einem Punkte aus, wo wir den Hauptträger alles Unglücks einem friedvollen, ſeligen Ende, die ſchuldigen Söhne ihrem verdienten Untergang entgegengehen ſehen.

Daß durch dieſe Erweiterung das Ganze an dramatiſcher Kraft und an Klarheit gewonnen habe, wird man freilich ſchwerlich behaupten können, und damit kommen wir zu den Anſtößen und Schwierigkeiten, welche uns in dieſer Tragödie auf Schritt und Tritt begegnen und deren Aufdeckung und Beſeitigung ſchon viele Federn in Bewegung geſetzt hat, ohne daß bisher eine überzeugende oder auch nur befriedigende Löſung aller auftauchenden Fragen gelungen wäre.

Das geringſte Bedenken macht noch der Gegenſatz der Schweſtern in ihrem Äußern: Antigone barfuß und barhaupt, dürftig gekleidet, Ismene mit Diener und Maultier und in paſſender Reiſetoilette, wo man dann doch meinen ſollte, daß Ismene bei gleicher Geſinnung wie Antigone von Theben aus beſſer für Vater und Schweſter ſorgen könnte. Doch was vermöchte das ſchwache Mädchen viel für ſie zu tun? Ödipus hebt doch V. 353 ff. die Liebe und Treue Ismenens hervor, und iſt es ausgeſchloſſen, daß ſie bei den früheren Begegnungen ihnen nicht nach Kräften geholfen hat? Auch kann man nicht ſagen, daß ſie jetzt mit fürſtlichem Prunk auftritt; ſie hat gerade nur, was ſie für die weite Reiſe braucht. Wir nehmen an der Ismene- und beſonders an der Polyneikesſzene

zunächſt Anſtoß, weil ſie in ihrer Entwicklung einen dunkeln Schatten auf den Charakter des Helden werfen. Rohde ſagt in ſeiner Pſyche S. 536 Anm. 1 zwar mit kraſſer Übertreibung, aber doch richtigem Blick: „Man braucht nur unbefangen das Stück zu leſen, um zu ſehen, daß dieſer wilde, zornige, mitleidloſe, den Söhnen greulich fluchende, der Vaterſtadt Unglück rachgierig vorausgenießende Greis nichts hat von dem ‚tiefen Gottesfrieden', der ‚Verklärung des frommen Dulders', welche die herkömmliche Literarexegeſe zumeiſt bei ihm wahrnehmen möchte." In der Erklärung dieſer erbarmungsloſen, bis zu grauſamem Hohn (V. 1396) gehenden Handlungsweiſe des Helden weichen wir freilich ab (vgl. Ödipus im Kapitel Charaktere).

Noch bedenklicher iſt ein ſachlicher Widerſpruch, der durch beide Szenen in Vorfabel und Fabel hineingetragen oder doch wenigſtens verſtärkt wird. Nach der Vorfabel hat Kreon die Herrſchaft gehabt, und während derſelben hat er oder, was dasſelbe beſagen will, die Stadt Ödipus vertrieben (V. 440 u. 770); die Söhne haben dieſer Roheit gleichgültig zugeſehen. Das macht ihnen der Vater V. 427 ff. zum Vorwurf. In der Polyneikesſzene dagegen ſagt er zweimal, V. 1356 u. 1363, daß Polyneikes ihn aus dem Lande geſtoßen hat, wie er das Theſeus gegenüber (V. 599 f.) von beiden Söhnen behauptet. Nun wird man dieſen Widerſpruch zu heben ſuchen, indem man ſagt, Ödipus übertreibe nur im Zorn, oder er ſetze ihr gleichgültiges Zuſehen, wo ſie doch die Kraft gehabt hätten, die Vertreibung zu verhindern, der Vertreibung gleich. Aber zwiſchen paſſivem Zuſehen und aktivem Handeln liegt doch ein ſtarker Unterſchied. Ebenſo entſteht mindeſtens eine Unklarheit, wenn man die Verſe 851 und 1355 miteinander vergleicht. Dort bezeichnet ſich (in der Gegenwart) Kreon ausdrücklich als Herrſcher, hier nennt Ödipus den Eteokles Inhaber von Zepter und Thron. Letzteres entſpricht der Wahrheit, und man kann den Widerſpruch nur damit erklären, daß Kreon dort ſich als bevollmächtigten Vertreter Thebens übertreibend ſo bezeichnet oder auch mit bewußter Abſicht lügt. Eine Unklarheit bleibt aber beſtehen.

Nun wollen wir damit nicht etwa die Unechtheit beider Szenen behaupten, denn ſie tragen nach Sprache und Charakterentwicklung

unverkennbar den Stempel Sophokleiſchen Geiſtes. Wer anders könnte Verſe ſchreiben wie die, in welchen Polyneikes das Elend von Vater und Schweſter malt (V. 1254 ff.), wer anders die reuige Zerknirſchung des Sünders und die grenzenloſe Liebe des Weibes ſo typiſch darſtellen wie unſer Dichter?

Kann man nun die eben entwickelten Bedenken zur Not erklären, ſo verſagt jedes Mittel vor dem Widerſpruch, welcher zwiſchen der notwendig vorauszuſetzenden Stellung Athens zu Theben und dem im Stück dargeſtellten Verhältnis beider Städte klafft. Die Gabe, welche Ödipus Athen mit ſeinem Grabe bringt, ſetzt eine zukünftige Feindſchaft zwiſchen beiden Staaten voraus, wie ſie auch in hiſtoriſchen Zeiten beſtanden hat. Sophokles kannte bis zu ſeiner Todesſtunde Theben und den Böoter nur als den erbittertſten, tückiſchſten Feind ſeiner Vaterſtadt. Daß er, der den Schluß des peloponneſiſchen Krieges nicht erlebt hat, einen andern als feindlichen Zuſtand hätte zugrunde legen können, iſt undenkbar. Und dabei herrſcht die ſchönſte Eintracht zwiſchen beiden Staaten! Ja, dem frechen Landfriedensbruch Kreons gegenüber — er erinnert an den Überfall von Platää — vermag Theſeus, wenn er ſein Gelingen auch vereitelt, doch eine Rede zu halten, deren larmoyantes Pathos, deren widerwärtige Lobhudelei nur von ihrer entſetzlichen Weitſchweifigkeit überboten wird (V. 897 ff.). Solche ermüdend langen Reden weiſt das Drama auch ſonſt auf. So gleich die folgende des Ödipus. Was er in 53 Verſen ſagt, würden auch 20 tun, um ſo mehr, als er den Beweis ſeiner Unſchuld, welcher ihren Hauptinhalt bildet, bereits früher dem Chor gegenüber angetreten hat (V. 258 ff.). Die breite Ausführung aller Szenen charakteriſiert überhaupt das ganze Stück und erklärt auch ſeine übermäßige Länge: es geht um etwa dreihundert Verſe über das Normalmaß hinaus. Der Prolog wird unnötig durch den Koloniaten verlängert, denn er iſt nichts anderes als ein Vorläufer des Chors, hat auch nichts anderes zu ſagen als dieſer. Die Parodos erſtreckt ſich, ähnlich wie in der Elektra, auf etwa anderthalbhundert Verſe. Das ſonſt geſchloſſene Einzugslied löſt ſich hier in eine kunſtvolle Geſangsſzene auf, deren Partner, die Choreuten auf der einen, die Schauſpieler auf der anderen Seite, ein virtuoſes Muſikſtück aufführen. Daß muſikaliſcher Effekt der Hauptzweck dieſer kommatiſchen Parodos

ist, beweisen die künstlichen Rhythmen, der Gesang zweier Schauspieler statt eines und die symmetrische Verteilung der Chorantworten auf die einzelnen Choreuten. Die Einübung des Ensembles zu einheitlicher, voller Wirkung muß erhebliche Schwierigkeiten bereitet haben. Das Haschen nach ungewöhnlichen Effekten nimmt man auch in dem folgenden lyrischen Zwischenstück wahr (S. 510 ff.). Es würde den modernen Leser zu einem bedauerlichen Schluß auf das ästhetische und sittliche Gefühl des antiken Publikums zwingen, wenn man annehmen müßte, daß es in diesem Falle auf die Textunterlage viel gehört hätte. Denn dieses Herausquälen der grauenhaften Schicksale des Unglücklichen, die doch allen bekannt sind, berührt geradezu widerwärtig. Die Aufmerksamkeit muß auf den musikalischen Vortrag gerichtet gewesen sein. Dagegen hat die sonst unerhörte Zerreißung der beiden korrespondierenden lyrischen Trimeter V. 539 u. 546 in vier Stücke bereits einen Vorgänger in dem Dialogvers 753 des Philoktet, wodurch der Dichter seine bekannte Erfindung, bei erregtem Gespräch die Trimeter unter zwei Personen zu verteilen (*ἀντιλαβαί*), noch überbietet. Die in der Parodos durch musikalische Zwecke erklärte Länge wiederholt sich sodann ganz unmotiviert in der dem soeben behandelten Zwischensatz vorhergehenden Szene. Nach der völlig ausreichenden Begründung durch den Helden, weshalb er im Hain der Eumeniden zu ruhen wünscht, fordert der Chor ihn auf, sich durch eine Opferhandlung zu entsühnen, was nach allem Vorhergegangenen zwecklos und überflüssig ist. Die Zeremonie wird dann ausführlich beschrieben und schließlich — Ismene abgeschickt, um in Stellvertretung für Ödipus die feierliche Handlung hinter der Szene vorzunehmen. Offenbar ist ihre Entfernung von der Bühne der ganze Zweck des Vorgangs, denn der Schauspieler, welcher ihre Rolle hat, muß für den sogleich auftretenden Theseus frei werden. Dazu aber werden nicht weniger als achtundvierzig Verse vergeudet. In ähnlicher Breite sind auch die übrigen Szenen angelegt. Offenbart sich darin die garrula senectus? Bei einem Sophokles, der mit fünfundachtzig Jahren den Philoktet dichten konnte, vermögen wir dies nicht anzunehmen. Übrigens verraten auch die zahlreichen Stellen, welche demokratische Einrichtungen auf die heroische Königszeit übertragen, eine fremde Hand.

Das letzte Rätsel, welches uns das Drama aufgibt, ist die Verteilung der vorhandenen Rollen unter die drei Schauspieler. Daß in drei Szenen, V. 1096 ff., 1249 ff. u. 1500 ff., vier handelnde Personen zugleich auf der Bühne tätig sind, macht allerdings keine Schwierigkeit. Denn die Regel des attischen Dramas, welche Horaz (De arte poet. 192) in die klassischen Worte faßt, ne quarta loqui persona laboret, wird auch hier nicht übertreten, da Ismene jedesmal stumm bleibt. Aber in der Gestalt, in der das Stück uns vorliegt, ist es unmöglich, alle Rollen einheitlich, d. h. so zu besetzen, daß jeder Schauspieler die Person, welche er zu spielen hat, auch ganz übernehmen kann. Man mag kombinieren, soviel man will, eine der wichtigsten Rollen, Theseus, muß, drei Schauspieler vorausgesetzt, auf diese der Reihe nach verteilt werden. Eine derartige Modulationsfähigkeit der Stimme vorauszusetzen, daß die Tonlage dieser Rolle auch nur annähernd von eventuell drei verschiedenen Organen getroffen werden könnte, hieße die Kunst auch des größten Talents überschätzen. Und in welch homerisches Gelächter wäre das kunstsinnige attische Publikum ausgebrochen, wenn es seinen angebeteten König-Heros bald im Tenor, bald im Bariton oder im Baß hätte sprechen hören! Darauf hat schon Lachmann aufmerksam gemacht. Diese Undenkbarkeit zu vermeiden gestattet nur die Annahme eines Aushilfsschauspielers, zu der wir sonst in keinem der erhaltenen Dramen unseres Dichters gezwungen sind. Wie sich die Rollen dann verteilen ließen, ist müßig darzulegen, da sich der Kombination verschiedene Möglichkeiten bieten.

Bei diesem Wust von Bedenken, Schwierigkeiten, Zweifeln und Widersprüchen erscheint es ausgeschlossen, daß die Fassung, in welcher wir die Tragödie jetzt lesen, von dem Dichter stammt. Wir wissen nur, daß Sophokles sie nicht aufgeführt hat und daß sie frühestens sein gleichnamiger Enkel im Jahre 401, also vier Jahre nach des Dichters Tode, auf die Bretter brachte. Außerdem berichtet die erste Hypothesis, daß er das Drama in hohem Alter schrieb als eine Dank- und Liebesgabe nicht nur für das weitere Vaterland, sondern auch für seine engere Heimat, den Gau Kolonos.

Ein Rückschluß auf die originale Form, der auch nur einige Sicherheit böte, ist völlig unmöglich. Wenn der Enkel, wie

anzunehmen, die Tragödie überarbeitet hat, aber nur mit Rückſicht auf die Verſchiebung des politiſchen Verhältniſſes zwiſchen Athen und Theben, welche nach Sophokles' Tod mit dem Beginn der auf Hellas laſtenden ſpartaniſchen Hegemonie eintrat, ſo bleibt es wunderbar, daß man dann nicht die vom Enkel vorgenommenen Veränderungen erkennen und ausſcheiden kann, was tatſächlich unmöglich iſt. Er muß radikale Arbeit gemacht haben, und zwar ſehr geſchickte. Aber was hat er vorgefunden? Ein vollendetes Drama? Oder nur einen Entwurf mit einzelnen je nach Stimmung und Drang ausgearbeiteten Partien, wie z. B. die herrlichen Chorlieder eins und drei? Oder zwei Entwürfe, den einen mit einfacher, den anderen mit erweiterter Handlung? Das ſind Fragen, die wir nicht beantworten können, die aber wohl verdienen aufgeworfen zu werden, weil ſie den Weg zeigen, der möglicherweiſe zu einer Erklärung der vielen Rätſel führt.

Doch wollen wir uns den Genuß des Werkes darum nicht verkümmern laſſen. Denn wenn auch eine ruhige Betrachtung nicht alles bewundern kann, was unter Sophokles' Flagge ſegelt, ſo bleiben Schönheiten genug, an denen ſich unſer Herz erfreut. Sie liegen nicht in einer ſpannenden, kunſtvollen Handlung, auch weniger in den Charakteren. Antigones Bild allerdings ſtrahlt in reinſtem Glanze. Der Dichter hat es befreit von den Flecken der Härte und trotzigen Leidenſchaft, welche die Handlung der Tragödie Antigone erforderte. Im Ödipus auf Kolonos iſt ſie nur Liebe, nur hingebende Aufopferung, ein Idealbild holdeſter Weiblichkeit. Man ſieht, wie der Dichter es ſich aus der Seele herausgeſchrieben hat. Doch ſie iſt ja nur eine Nebengeſtalt. Die drei Träger der Handlung dagegen laſſen eine ungetrübte Freude an ihrem Weſen nicht aufkommen. Den Charakter des Helden entſtellt die erbarmungsloſe Härte gegen ſeine Söhne, Kreon iſt ein feiger Heuchler, der Hinterliſt mit roher Gewalttätigkeit paart, Theſeus zwar ein idealer Herrſcher, aber ſein Bild zu blaß, zu ſchattenhaft. Polyneikes endlich wäre eine ſympathiſche Erſcheinung, wenn wir ſicher ſein könnten, daß ſeine Reue vorhielte, und wenn ihn nicht Selbſtſucht zum Vater triebe.

Aber was der Dichtung ihren eigenartigen Reiz gibt, das iſt die Schilderung eines ſeligen Endes nach tiefer Qual durch die

Gnade der Götter, das ist die Verbindung echter Frömmigkeit und inniger Heimatsliebe, welche die schönsten Teile der Tragödie durchdringt.

„Die Götter, die dich schlugen, sie erhöhn dich jetzt",

sagt Ismene V. 394 zum Vater. Unschuldig gelitten auf Erden, doch durch das gnadenvolle Walten der Götter eingehend zu den Gefilden der Seligen und ein segenspendender Heros kommenden Geschlechtern. Und der das dichtete, war selbst ein müder Greis, welcher der letzten Stunde harrte. Ihm hatten die Götter im Gegensatz zu Ödipus ein Glückslos geschenkt, wie es nur wenigen beschieden ist. Und dennoch, auch er ersehnt das Ende, er beklagt durch den Mund des Chors die Last und das Leiden des Alters, ja er, der Gesegnetsten einer, welche auf dieser Erde gewandelt sind, spricht mit Theognis die melancholische und doch so tiefe Wahrheit aus, welche der gefangene Silen dem König Midas lehrte: nicht geboren zu werden ist das Beste. Aber auch im höchsten Alter schwellt ihm noch der Stolz auf sein herrliches Athen das Herz, und die Liebe zu seinem Heimatsgau begeistert ihn zu dem köstlichen Sang von Kolonos. Der antike Mensch steht ja der Natur viel objektiver gegenüber als unser sentimentales Geschlecht; diese Schilderung aber mutet fast modern an. Man wird nicht müde, die wundervollen Strophen immer wieder von neuem zu lesen, und begreift die Glut der Verse, wenn man sich erinnert, daß das Kephissostal von Kolonos die lieblichste Oase in der Felsendürre des steinigen Attika war. Üppige Vegetation, schöner Baumwuchs, ein nie versiegender Bach mit klarem Wasser gaben diesem stillen Erdenwinkel im kleinen Maßstabe den Charakter des Landschaftsbildes vom Tempetal und Olympia, welche dem Griechen die Paradiese seines Landes waren.[1]

Den Kontrast zu dem schimmernden Glanz, den er über diese Strophen ausgießt, gibt der Meister der Botenberichte in der Erzählung von Ödipus' Entrückung. Eine unheimliche Stelle des geheimnisvollen Hains. Sie soll uns an die Stätte erinnern, wo Ödipus einst unwissend den Vater erschlug (V. 1592); ein Eingang

[1] Vgl. die landschaftliche Schilderung von Olympia in Baumeisters Denkmälern S. 1056.

zur Unterwelt. Unterirdiſcher Donner, eine dumpfe Stimme, welche dem Greiſe ruft. Alle Schauer vor den unſichtbaren Mächten der Tiefe faſſen uns, wenn wir Theſeus ſehen, wie er die Hände vor das Antlitz ſchlägt, als der Schlund des Hades ſich auftut und Ödipus verſchlingt. Und bei allem Grauen doch das Bewußtſein, daß ein Menſch zu ſeinem Frieden eingeht. Wahrlich, auch hier ſind Götter!

So ſchenkt uns dieſes Drama eine Fülle von Schönheit und Erbauung, wenn wir ſeine Blätter aufſchlagen, und über ihm liegt der Glanz der Abendſonne, welche ſeine Geſtalten verklärt und vergoldet.

Aus dem troiſch-argiviſchen Sagenkreis:

Elektra.
Ajas.
Philoktet.

Elektra.

Die Sage und ihre Wandlung.

Geheimnisvoll steigt die Sage aus der dichtenden Volksseele empor, ihre Gebilde leben unter den Volksgenossen, doch selten unverändert. Alte Motive verblassen, neue tauchen auf, alte Gestalten treten zurück, neue hervor. Solange poetische Kraft im Volke lebendig ist, webt sie an dem Stoffe, besonders wenn er den Menschen lieb ist und tief in den Herzen wurzelt. Kaum eine hellenische Sage hat so interessante und radikale Veränderungen erfahren wie die vom Hause der Atriden, sicher hat keine gleich tiefe Wirkung auf die Folgezeit ausgeübt. Noch jetzt ein lockendes Problem, an dem sich Dichter versuchen, gehört sie zum Wissensbestand jedes Gebildeten und zeugt damit von der unvergleichlichen Lebenskraft des griechischen Geistes.

Die Ilias spiegelt die älteste Vorstellung von dem hochberühmten Atridenhause wider, bis zu der unsere Kenntnis mit Sicherheit vordringen kann. Agamemnon ist ein weitherrschender König, der über viele Inseln und ganz Argos, d. h. den Peloponnesos gebietet (Il. II 100 ff.). Kein Fürst kann sich eines Zepters rühmen wie er. Hephaistos schenkte es dem Kroniden, dieser Hermes. Von dem empfing es der Ahnherr des Geschlechtes Pelops, von Pelops ist es gewandert durch die Hände des Atreus und Thyestes bis in die der jetzigen Besitzer. Nichts deutet in der Ilias auf eine Einwanderung aus Asien; dies ist vielmehr spätere Erdichtung. Was aber noch wichtiger: der Übergang des Zepters von Atreus auf Thyestes und von diesem auf Agamemnon zeigt Ruh[illegible] und Frieden in diesem Hause, von Familiengreueln weiß

die Ilias nichts. Agamemnons Gemahlin wird nur einmal beiläufig im Vergleich zu Chryseis von dem Gatten selbst erwähnt. Agamemnon und Klytaimestra haben vier Kinder: den spätgeborenen Orestes und die drei Töchter Chrysothemis, Laodike und Iphianassa. Weder Iphigeneia noch Elektra kennt Homer, also ist ihm auch die Opferung Iphigeneias unbekannt. Es fehlt daher hier auch jeder Grund zu einem Konflikt beider Gatten.

In der beträchtlich jüngeren Odyssee entwickelt und verändert sich die Sage. Der tückesinnende, feige Aigisthos, der Sohn des Thyestes und Vetter Agamemnons, ist im Winkel von Argos daheim geblieben, während die anderen Helden auszogen gen Troja. Während ihrer Abwesenheit hat er sich dem Weibe Agamemnons genähert und ihr Herz zu betören versucht. Lange widerstand sie, denn sie hatte ein gutes Herz. Doch endlich, nachdem er den Hüter, den Agamemnon ihr gesetzt, beseitigt hat, verstrickte sie die Moira, so daß sie dem Verführer erlag und ihm nun willig in sein Haus folgte. Einen Späher stellt er aus, der ihm die Heimkehr Agamemnons meldet. Er lädt den Helden zum Mahle, es sind aber schon zwanzig Männer versteckt zum Überfall. Beim Mahle wird Agamemnon samt seinen Getreuen von ihnen ermordet, er fällt „wie der Stier an der Krippe". Nun herrscht Aigisthos sieben Jahre unangefochten über Argos, bis Orestes, der inzwischen erwachsen ist, im achten Jahre zurückkehrt und den Mörder seines Vaters erschlägt. Als er ihn getötet, rüstet er ein Leichenmahl für die schreckliche Mutter und den feigen Aigisthos. Und Orestes gewinnt Ruhm bei allen Menschen, weil er den Mörder des Vaters getötet. Athene billigt ausdrücklich die Tat und stellt Orestes als Muster für Telemach auf (Od. IV 512 ff. III 235 ff. 255 ff. III 303 ff. I 35 f. I 298 ff.). Obgleich einige Stellen besagen, daß Agamemnon auch durch die Tücke seines Weibes fällt, so ist doch der wirkliche Mörder nur Aigisthos; die Hauptstelle IV 512 ff. weiß überhaupt von einer Anwesenheit Klytaimestras am Orte der Tat nichts. Klytaimestra ist nur Mitwisserin. So weit die Hauptberichte, die des Menelaos (Buch III) und des Nestor (Buch IV).

Daraus geht also mit Sicherheit hervor, daß in der alten Form der Sage Aigisthos allein, allerdings unter dem Mitwissen

Klytaimeſtras, der Mörder iſt, daß dieſen Oreſtes als Rächer ſeines Vaters tötet und dafür Billigung bei Göttern und Ruhm bei den Menſchen erntet. Klytaimeſtra hat mit der Tat nichts zu tun, der Dichter entſchuldigt ihr Verhalten, ſo gut er kann: ſie iſt urſprünglich ein braves Weib und erliegt nur der Moira. Ausgeſchloſſen iſt ſelbſtverſtändlich ihre Ermordung durch den Sohn; denn auch III 307 ff. beſagt ausdrücklich, daß Oreſtes nur den Aigiſthos getötet und dann das Leichenmahl für ihn und die Mutter gerüſtet hat. Daraus folgt freilich, daß auch Klytaimeſtra den Tod gefunden hat, aber wir können und dürfen nur ſchließen: durch eigne Hand.

Anders ſteht es ſchon um die Stelle der Nekyia (XI 405 ff.), wo der Schatten des Atriden von ſeinem Ende erzählt. Auch hier allerdings findet der Mord beim Mahle im Hauſe des Aigiſthos ſtatt, und auch hier iſt Klytaimeſtra nicht die Mörderin des Gatten. Aber ſie tritt doch ſchon bedeutſam in den Vordergrund. Um den Miſchkrug und die beladenen Tiſche liegen tödlich getroffen die Überfallenen, der Boden ſchwimmt im Blut, Agamemnon hat das Schwert in der Bruſt. Gellend ſchlägt der Schrei Kaſſandras (ſ. Äſchylus' Agamemnon) an ſein Ohr, ſie flüchtet zu ihm, doch Klytaimeſtra tötet ſie in ſeinen Armen, und dem Sterbenden, der die Hände zur Abwehr ausgeſtreckt hat, ſinken ſie zur Erde. Sie aber wendet ſich ab, und der Schatten klagt, daß ſie ihm nicht einmal, als die Seele in den Hades ging, die Augen zugedrückt und den Mund geſchloſſen hat. Auch den Anblick des kleinen Oreſtes hat ſie ihm vorenthalten.

In dieſer Stelle ſteht alſo Klytaimeſtra durchaus im Vordergrund, auch ein Eiferſuchtsmotiv iſt aufgetaucht, von dem die Telemachie nichts weiß. Mit hoher Wahrſcheinlichkeit ſpricht v. Wilamowitz (Hom. Unterſuchungen S. 156) aus, daß der Verfaſſer der ſpäten Nekyia um die Faſſung, welche ein unten nachzuweiſender Einfluß der Atridenſage gegeben hat, gewußt haben muß — iſt doch die endgültige Redaktion der Odyſſee in der Form, wie wir ſie leſen, erſt in das ſechſte Jahrhundert zu ſetzen. Von der Rolle, welche Klytaimeſtra hier ſpielt, war es allerdings bis zum Gattenmord nur ein kleiner Schritt. In der zweiten Nekyia ſtellt der Schatten Agamemnons ſeine Gemahlin auch in bewußten

Kontraſt zu der des Odyſſeus: Klytaimeſtra iſt ein Gegenbild Penelopes (XXIV 192 ff.).

Bekanntlich iſt es das Jahr 458, welches darüber entſchied, in welcher Faſſung die Atridenſage bis zur Gegenwart fortleben ſollte. In dieſem Jahre brachte nämlich Äſchylus die gewaltige Oreſtie, die einzige ſeiner Trilogien, welche uns ein gütiges Schickſal erhalten hat, zur Aufführung. Das atheniſche Volk ſah zum erſtenmal die düſteren Geſtalten jenes Hauſes auf den Brettern an ſich vorüberwandeln, ſah eine Idee ſich entwickeln, welche Homer nicht kannte, und neue oder veränderte Charaktere. Es iſt die Idee der Blutrache, welche an einem fluchbeladenen alten Geſchlecht dargeſtellt wird. Trotz aller ſeiner Genialität iſt es nicht Äſchylus, welcher dieſe Idee konzipiert und die ganze Sage ſo total umgeſtaltet hat, wie wir es hier ſehen. Hieran hat vielmehr eine ganze Zeit und mehr als ein Dichter gearbeitet.

Und gerade an dieſer Stelle zwiſchen Homer und der erſten Hälfte des fünften Jahrhunderts klafft eine Lücke, welche wir auf das ſchmerzlichſte empfinden müſſen. An Material zur Ausfüllung dieſer Kluft ſind nur wenige literariſche Fetzen und einige kümmerliche Denkmäler vorhanden. Doch iſt die Forſchung unabläſſig und zum Teil mit glänzendem Erfolg bemüht geweſen, das Dunkel zu durchdringen. Vor allem verdanken wir neues Licht den ſcharfſinnigen Kombinationen Roberts in dem klaſſiſchen fünften Kapitel ſeiner Schrift „Bild und Lied“, denen ſich v. Wilamowitz' Arbeiten ergänzend anſchließen. Völlige Klarheit zu ſchaffen wird freilich der Wiſſenſchaft ſchwerlich vergönnt ſein, wenn uns nicht noch ungeahnte Funde beſchert werden.

Vorläufig ſind wir im weſentlichen auf folgende Reſte angewieſen: einige dürftige Notizen aus dem Inhalt der kykliſchen Gedichte, ein paar ſpärliche Fragmente aus Heſiod und Steſichoros, eine kurze Erzählung Pindars und einige figürliche Darſtellungen. Dazu kommen Motive aus Äſchylus und Euripides, welche dieſe Dichter ihren Vorlagen entlehnt haben müſſen. Sichere Schlüſſe laſſen ſich auch aus dem Gang der geſchichtlichen Entwicklung ziehen.

Jene reiche Kultur des vorgeſchichtlichen Griechenlands, von der die Homeriſchen Gedichte ein poetiſches Abbild ſind und deren gewaltige Trümmer teils die Zeiten ſichtbar überdauert haben,

teils von dem Spaten Schliemanns wieder ans Licht gefördert sind, haben um das Jahr 1000 die dorischen Eroberer zerstört. Sie gründen neue Staaten und zwingen mit harter Hand die achäische Bevölkerung, soweit sie nicht erschlagen oder geflüchtet ist, unter ihr Joch. Den Ruhm jener alten Fürstengeschlechter ebenfalls mit dem Schwerte zu vertilgen gelingt ihnen jedoch nicht. Und doch mußte es für sie wichtig sein, auch die Sagen auszulöschen, welche im Peloponnes jene Gestalten verherrlichten, oder, wo dies unmöglich war, wie bei den Atriden, sie so umzuformen, daß ein Makel auf sie fiel. Auch dazu hatte ihnen ein Gott die Kraft gegeben: waren sie auch roh, sie waren doch Griechen, also poetisch begabt. Diese dorische Tendenz macht sich fortan bemerklich; Herakles wird gehoben, die achäischen Geschlechter herunter gedrückt. Jetzt wird Pelops zum Einwanderer, jetzt bringt Frevel auf Frevel gräßlichster Art in das Haus der Pelopiden.

An der Weiterbildung der Sage von Agamemnon und seinem Hause arbeiten daneben auch die ionischen Epiker. In den Kyprien erscheint zum erstenmal die Gestalt einer neuen Tochter Agamemnons, der Iphigeneia, welche den Zwecken der Gesamtheit geopfert wird und deren Tod ein Motiv für den Haß Klytaimestras gegen ihren Gemahl schafft. Iphigeneia ist ursprünglich eine Göttin. Ebenso entstand, gesondert von den Nostoi, wie v. Wilamowitz nachgewiesen hat (Hom. Unters. S. 156 f.), ein Lied von der Heimkehr der Atriden, von dem wir aber nur anderthalb Hexameter kennen. Aus einer weiteren trocknen Notiz des Proklos geht jedoch hervor, daß hier zuerst Pylades auftritt, in dessen Begleitung Orestes die Rache vollzieht.

Dorischem Einfluß wieder ist entsprungen ein Fragment des Hesiod, welches erzählt, daß der Zorn Aphrodites die Töchter des Tyndareos zu Ehebrecherinnen machte. Diese Erfindung verwertet derjenige dorische Dichter, welcher nachweislich einen tiefgreifenden Einfluß auf die Mythopoiie überhaupt ausgeübt hat: Stesichoros von Himera. Es ist allerdings nicht anzunehmen, daß er der erste dorische Dichter war, welcher den Stoff Klytaimestra-Orest in dem radikalen Sinne umformte, wie wir ihn bei Äschylus kennen lernen. Er lebte weit vom Mutterlande im fernen Westen, auf Sizilien, an der Grenze hellenischer Kultur, in einer dorischen Stadt, wo

das Epos wenig bekannt war, und ſah ſich auf ſchriftliche Vorlagen angewieſen. Daß er ſolche benutzte, beweiſt jenes Heſiodiſche Fragment. Er, deſſen Blüte in die zweite Hälfte des ſiebten Jahrhunderts fällt, verarbeitete den Reichtum der epiſchen Sagen in großartigen Chorliedern. Dieſe gewannen Eingang in die Schulen, wurden viel geleſen und geſungen, und ſo verbreiteten ſich ſeine Dichtungen unter dem Volke, nicht bloß in Sizilien unter Dorern, ſondern auch im Mutterlande. Welchen Einfluß jener kühne Neuerer gehabt hat, beweiſt zunächſt für Sizilien das Relief auf einer Metope des jüngſten Tempels in Selinus, welches den Aktaion mit Hirſchfell um die Schultern und Hirſchkopf auf dem Hinterhaupt darſtellt. Aktaion iſt urſprünglich in einen Hirſch verwandelt, jene rationaliſtiſche Umdichtung iſt das Werk des Steſichoros. Jedoch nicht bloß in Sizilien, ſelbſt in dem ioniſchen Athen müſſen ſeine Dichtungen zum Kanon der Schullektüre gehört haben, denn der Hörer der Komödie verſtand Citate aus ſeinen Werken ohne Namensnennung (Ariſtoph. Frieden V. 775 ff.). Ja, Steſichoros konnte es wagen, die allbeliebte Helenaſage dahin zu verändern, daß er nur das Schattenbild Helenas von Paris nach Troja gebracht werden ließ, während ſie ſelbſt nach Ägypten kam, ſo daß alſo Achäer und Troer zehn Jahre lang um einen Schatten kämpften. Daß dieſe unerhörte Neuerung aber haftete, beweiſt die Helena des Euripides, welcher dem Dorer darin folgte.

Steſichoros nun hat auch eine Oreſtie gedichtet, von der freilich nur wenige Trümmer erhalten ſind. Abgeſehen von jenen aus Heſiod entnommenen Verſen iſt das Wichtigſte daraus ein Traum Klytaimeſtras. Ein Drache nahte ihr, das Haupt mit Blut beſudelt, und „daraus eben erſchien der König aus Pleiſthenes' Geſchlecht", d. h. aus dem Drachen wurde der König. Das kann niemand anders ſein als Agamemnon. Er iſt König, aus ſeinem Haupt troff das Blut der Todeswunde. Es iſt der Traum, den Äſchylus ſo großartig verwertet hat. Außerdem bewirkt die treue Amme Laodameia die Rettung des künftigen Rächers, des kleinen Oreſtes. Bei Steſichoros erhält auch (nach einem Scholion zu Eurip. Oreſtes 40) Oreſt von Apollon ſeinen goldenen Bogen, ſich mit ihm der Erinyen zu erwehren. Daraus folgt aber weiter, daß hier die Erinyen als Bluträcherinnen Klytaimeſtras auftreten, daß

der Mord auf Geheiß Apollons geſchehen iſt, und daß dieſer dem Muttermörder ſeinen Schutz gewährt.

Dies iſt alles, was ſich mit völliger Sicherheit auf die Oreſtie des Steſichoros zurückführen läßt, und es iſt wenig genug. Zugleich ſind wir aber auch leider mit unſeren literariſchen Dokumenten am Ende. Glücklicherweiſe tritt als Helfer in der Not das Bild ein, welches unſere dürftigen Kenntniſſe auf das ſchönſte und ſicherſte ergänzt und bereichert. Es iſt uns eine Reihe attiſcher Weingefäße, in ſtrengem Stil bemalt, erhalten, deren figürliche Darſtellung das zu jener gehörige Thema behandelt, nämlich die Ermordung des Aigiſthos durch Oreſtes. Der archaiſche Stil und die Buchſtabenform der beigeſchriebenen Namen beweiſen, daß keines der Gefäße unter das Jahr 450 herabreicht, eines ſicher älter iſt als die Oreſtie. Alle Darſtellungen gehen auf ein Vorbild zurück. Dies gehört alſo zu dem Formenſchatze, welchen die attiſchen Kunſthandwerker beſitzen und mit dem ſie arbeiten. Seine Vorlagen gewinnt das Handwerk aus der Kunſt. Alſo auch unſer Vorbild rührt von dem Werk eines großen Malers her, der aber ſeinerſeits ſeine Motive wieder aus der Dichtung, d. h. aus konkreten Werken ſchöpft. Wir können alſo mit Sicherheit negativ ſchließen, daß jenes Thema nicht aus der Oreſtie des Äſchylus entnommen ſein kann, und poſitiv, daß es aus einer Dichtung herrührt, welche ſchon ſeit längerer Zeit im Volke bekannt war. Der Grundtypus jener variierenden Einzeldarſtellungen iſt folgender. Im Mittelpunkt des Bildes befindet ſich Aigiſthos, welcher ſterbend von einem Thronſeſſel herabſinkt. Aus zwei tödlichen Wunden fließt ſein Blut. Links neben ihm ſteht Oreſtes, welcher ihm zum zweitenmal ſein Schwert in den Leib bohrt. Rechts neben Aigiſthos ſteht oder von rechts her eilt Elektra, welche mit warnender Gebärde ihren Bruder auf etwas aufmerkſam macht. Infolgedeſſen wendet Oreſtes ſein Haupt ſeitwärts. Links von ihm ſtürmt nämlich Klytaimeſtra heran, ein Beil mit beiden Händen ſchwingend oder im Begriff, es zum Schlage von hinten her aufzuheben. Hinter ihr ſteht ein bärtiger Alter, der Herold Talthybios, welcher das Beil faßt und den Schlag vereitelt. Um die Symmetrie herzuſtellen, mag man rechts neben Elektra noch einen Diener oder eine Dienerin hinzudenken.

In der Dichtung also, welcher dieses Bild entlehnt ist, stößt uns zum erstenmal die Gestalt Elektras auf, welche mit dem Bruder im Bunde ist. Man meinte früher, sie wäre identisch mit der Laodike der Ilias. Diese sei nämlich umgetauft, weil sie unvermählt, ἄλεκτρος, habe bleiben müssen, und daraus sei dann Elektra geworden. Dies ist natürlich nur eine etymologische Spielerei. Wahrscheinlich ist sie nach Wilamowitz wie Iphigeneia ursprünglich eine Göttin, welche mit dem Sonnenkultus zusammenhängt. Eine Göttin dieses Namens wurde an der Küste des asiatischen Griechenlands verehrt (vgl. auch das Elektrische Tor von Theben). Nach ihrem Charakter, wie ihn Sophokles bildete und wie er ihrer Mithilfe an dem grausigen Werk entspricht, ist diese Gestalt jedenfalls nicht ionische, sondern ebenfalls dorische Erfindung, denn die Phantasie dieses Stammes „liebt das Leidenschaftliche und Mitleidslose an Jungfrauen".

Das Bild lehrt uns aber noch viel mehr. Wir finden auch den altberühmten Herold Talthybios, welcher den kleinen Orestes gerettet und jetzt wieder zurückgeführt hat. Ferner eine beilschwingende Klytaimestra, welche die Mordwaffe gegen ihr eigenes Fleisch und Blut hebt. Das gibt ein Frauenbild noch viel entsetzlicher gedacht als das uns bekannte; wir werden sehen, wie Äschylus auch diesen Zug benutzte, der eben infolge jener Dichtung dem Volke bekannt war. Der Mord findet ferner im Hause statt — Aigisthos wird auf dem Throne Agamemnons erschlagen — und Elektra befindet sich mit dem Bruder im Einverständnis. Daraus folgt mit Notwendigkeit, daß dieser Szene eine andere außerhalb des Hauses vorhergegangen sein muß, in der sich die Geschwister erkannt und verabredet haben, denn das war im Hause des argwöhnischen Blutpaars unmöglich. Talthybios aber ist derjenige, welcher die Erkennung vermittelt.

Und nun trifft es sich weiter auf das glücklichste, daß wir auch diese Szene außerhalb des Hauses durch eine bildliche Darstellung belegen können. Auf der Insel Melos ist ein schönes archaisches Terrakottarelief mit dorischen Schriftzeichen entdeckt worden, welches folgenden Befund zeigt. Auf einem Grabhügel sitzt in tiefe Trauer versunken ein Mädchen, durch die Beischrift als Elektra bezeichnet. Neben ihr steht ein Gefäß, wie man es

zu Opfergüſſen gebraucht, links von ihr eine Alte. Von rechts her naht ein Mann mit einem Stab (es könnte freilich auch eine Lanze ſein, da gerade das obere Ende fehlt). Er beugt ſich zu dem Mädchen nieder, offenbar um ſie anzureden. Rechts von ihm ſteht ein vornehmer Jüngling in nachdenklicher Haltung mit einem Schwert in der Linken und den Reiſehut im Nacken, hinter ihm ein Diener mit Hut und Reiſeſack, daneben ein Pferd. Dieſe drei kommen alſo von der Reiſe und treffen am Grabhügel, der natürlich ihr erſter Gang iſt, Elektra, welche eine Totenſpende darbringen ſoll. Der Jüngling iſt Oreſtes, der Mann mit dem Stab der Herold Talthybios, die Alte hinter Elektra höchſt wahrſcheinlich die Amme. Talthybios kommt es zu, Elektra anzureden, denn er kennt ſie; die Amme wird ihrerſeits dem Talthybios entſprechend die Erkennung vermitteln. Man hat den zu Elektra ſprechenden Mann auch auf Pylades oder Oreſtes gedeutet; doch das iſt unmöglich.

Der altertümliche Stil dieſes bei aller archaiſchen Strenge doch höchſt anziehenden Bildes zwingt wieder dazu, ſeine Entſtehung vor der Oreſtie des Äſchylus anzuſetzen. Aber ſelbſt wenn das Relief bald nach 458 oder noch ſpäter hergeſtellt wäre, ſo iſt gar nicht daran zu denken, daß zu der entlegenen doriſchen Inſel, welche doch nicht bloß der Fabrikort des Reliefs ſein wird, ſchon die Kenntnis vom Inhalt der Äſchyleiſchen Dichtung gedrungen und der Verfertiger mit ihm vertraut geweſen wäre. Alſo auch hier weiſt das Alter der Platte und der Inhalt des Bildes auf eine dem Volke ſchon ſeit langem bekannte poetiſche Darſtellung des Stoffes vor Äſchylus, und es iſt dieſelbe, welche jenes obenbeſprochene Vaſenbild vorausſetzt.

Nun hat Robert, deſſen Deduktion wir im weſentlichen gefolgt ſind, weiter geſchloſſen, daß eben jene Dichtung die Oreſtie des Steſichoros ſei. Denn man muß hinzufügen, daß Elektras Anweſenheit am Grabe durch den gräßlichen Traum motiviert iſt, welchen Klytaimeſtra bei Steſichoros hat. Die Mörderin ſcheut ſich, die Sühneſpende ſelbſt darzubringen, um nicht die Erinys des Toten zu reizen.[1] — Es iſt möglich, daß Roberts Folgerung richtig

[1] Auf römiſchen Sarkophagen ſieht man drei Furien auf dem Grabe Agamemnons ſchlafend, das unheimliche Beil in ihrer Mitte.

ist, aber sicher durchaus nicht. Unzweifelhaft fest steht nur, daß geraume Zeit vor Äschylus (vgl. die Erzählung in der Nekyia) ein Dichter, und zwar ein dorischer, die Klytaimestra-Orestessage in jenem radikalen Sinne umgestaltet hat, und daß sein Gedicht im Volke bekannt und beliebt war. Wir dürfen bei den sorgfältigen Motivierungen, wie sie die Entsendung Elektras und die Erkennung der Geschwister zeigen, noch weitere notwendige Veränderungen erschließen, welche jener Dichter mit dem Homerischen Stoffe vornahm. Nicht mehr Aigisthos, sondern Klytaimestra tötet, wie der Muttermord zwingend dartut, und schon oben angedeutet wurde, Agamemnon, und zwar mit jenem fürchterlichen Beil, welches wir auf den Vasen sehen. Wenn sie, das schwache Weib, einen Helden ermorden will, so muß er wehrlos sein. Daher wird der Mord beim Mahle verworfen, da der Ausgang des Wagnisses dann unsicher war, und dafür der Tod im Bade gewählt. Um das Werk noch sicherer gelingen zu lassen, fügt der Dichter dann hinzu, daß sie den Gemahl durch Überwerfen eines Fanggarns noch vollends wehrlos macht. Denn da diesen Zug auch Euripides hat, der doch gern mit Bewußtsein von seinen Vorgängern abweicht, so ergibt sich, daß auch dies, wie manches andere, eine Entlehnung des Äschylus aus jener Quelle ist. Schließlich ist nicht anzunehmen, daß ein Dorer die Entsühnung Orests in Athen erfolgen läßt. Er wird eine peloponnesische Lokalsage benutzt haben, nach welcher Orestes, von den Erinyen verfolgt, in die Parrhasia, eine an Lakonien grenzende Südlandschaft Arkadiens, flüchtet. Dort liegt die Stadt Oresteia oder Oresteion; hier wird er durch Artemis entsühnt, hier beschließt er als Greis sein Leben. Der Schauplatz der Erzählung wird, wieder nach dorischem Zwecke, von dem altberühmten Mykenä nach Lakedaimon und zwar nach dessen alter Hauptstadt Amyklä verlegt. Dies war nämlich das Zentrum des letzten Widerstandes der achäischen Bevölkerung gegen die Eroberer.

Auch Pindars Erzählung (Pyth. XI 25 ff.) zeugt, wenn es überhaupt noch eines Beweises bedürfte, für die Existenz einer solchen Dichtung und ihr Vorhandensein im Volke. Bei ihm kehrt Agamemnon ebenfalls nicht nach Mykenä, sondern nach Amyklä heim, Orest rettet die Amme, welche hier Arsinoe heißt, aus den schrecklichen Händen der Mutter, und der Knabe wird zum Gastfreund

Strophios am Fuße des Parnaſſos, alſo in den Schutz Apollons gebracht. Pindar läßt es zweifelhaft, ob das Motiv zur Tat Klytaimeſtras die Opferung Iphigeniens oder eheliche Untreue geweſen iſt.

v. Wilamowitz faßt die Bedenken, welche man gegen Roberts Hypotheſe erheben kann, in ſeiner Ausgabe der Choephoren S. 247 zuſammen und ſtellt nun ſeinerſeits, über Steſichoros hinausgehend, einen namenloſen Dichter auf, den er in den Kreiſen der delphiſchen Dichter und Propheten ſucht und zu finden glaubt, und deſſen Werk Steſichoros und Äſchylus als gemeinſame Vorlage diente. Es iſt ein geiſtvoller Gedanke dieſes Forſchers, den Dichter eines ſolchen Epos, denn dieſe Form muß das Gedicht gehabt haben, unter den Prieſtern des Gottes zu ſuchen, welcher die Ausübung der Blutrache als eine heilige Pflicht fordert und in dieſer Dichtung die treibende Kraft bildet. Aber zu beweiſen iſt dieſe Annahme ebenſowenig. Wir müſſen uns dabei beruhigen, daß dieſer Dichter ein X bleibt, und wir dürfen es, da wir ſein Werk, welches die Quelle des Äſchylus geweſen iſt, in ſeinen Grundlinien mit Sicherheit rekonſtruieren können. Folgendes iſt die Fabel.

Als Agamemnon von Troja nach Amyklä heimgekehrt iſt, die Seherin Kaſſandra als Siegesbeute und Geliebte mit ſich führend, bereitet ihm ſeine ehebrecheriſche, haßerfüllte Gemahlin ein Bad, wirft ihm ein netzartiges Gewebe über und erſchlägt den Wehrloſen mit einem Beil, darauf auch Kaſſandra. Der junge Oreſtes wird von der treuen Amme Laodameia aus dem Mordgewühl gerettet und durch den gleichfalls treuen Herold Talthybios nach Phokis gebracht, wo er unter dem Schutz des Gottes aufwächſt. Als er ein Jüngling geworden iſt, macht er ſich auf, die von Apollon gebotene Pflicht der Blutrache zu erfüllen. Talthybios geleitet ihn. Als ſie am Grabe des Vaters ankommen, um zu opfern, finden ſie dort Elektra in Trauer verſunken mit der Amme Laodameia. Klytaimeſtra hat den gräßlichen Traum gehabt, daß ein blutiger Drache ihr genaht iſt, und deshalb ihre Tochter geſchickt, eine Totenſpende darzubringen. Die Erkennung der Geſchwiſter vermitteln die Amme und der Herold, der Racheplan wird verabredet. Oreſtes dringt ins Haus und erſchlägt Aigiſthos auf dem Thron Agamemnons. Die Mutter ſchwingt das Beil

wider ihn, wird aber rechtzeitig von Talthybios entwaffnet. Darauf folgt der Muttermord. Doch jetzt hetzen die Erinyen der Mutter den Mörder. Um sie abzuwehren, gibt ihm der Gott seinen goldenen Bogen. Orestes findet Entsühnung in Delphi oder in Orestеion bei der Artemis Hiereia. In dieser Stadt lebt er friedvoll bis an sein Ende.

Das ist eine Konzeption von zwar schrecklicher, aber imponierender Größe, selbst eines gottbegnadeten Dichters nicht unwürdig. Und wenn nun diesem poetischen Wurf das Werk des Äschylus, welches wahrlich nichts weniger als eine Nachahmung ist, die höchste dramatische Weihe gegeben hat, so ist es nicht zu verwundern, daß die Homerische Fassung der Sage verblaßt ist und nur noch diese neue die Phantasie der Nachlebenden erfüllt.

Die Behandlung bei Äschylus.[1]

Jene dorische Dichtung steht und fällt mit der Idee der Blutrache. Entsprechend der Wandlung, welche mit der Atridensage im fünften Jahrhundert vorgegangen ist, hat sich auch der Maßstab bedeutsam verändert, nach welchem die griechische Gesellschaft den gewaltsamen Tod eines Volksgenossen durch die Hand eines anderen beurteilte.

Bei Homer steht ein Menschenleben niedrig im Preise. Der Staat als solcher, wenn man das patriarchalische Königtum dort überhaupt so bezeichnen kann, bekümmert sich um den Totschlag eines Menschen überhaupt nicht. Die Ahndung ist Sache der nächsten Angehörigen. Man unterscheidet auch rechtlich nicht zwischen vorbedachtem Mord, beabsichtigtem und unfreiwilligem Totschlag. Der Täter bringt sich meist durch Flucht in Sicherheit; er findet sich aber auch häufig durch ein Wergeld mit den Angehörigen ab. Dies wird anders mit der Zeit, wo das Mutterland wieder das Zentrum des hellenischen Lebens ist. Hier war der Glaube an die Macht der unsterblichen Seele, welche unwillig aus dem Körper geschieden ist, in seiner ursprünglichen Kraft lebendig geblieben. Sie heischt Vergeltung des Mordes durch Blut; die Pflicht dazu hat der nächste Blutsverwandte. Erfüllt dieser sie nicht, so

[1] Wesentlich im Anschluß an v. Wilamowitz.

ruft die Seele die grauſigen chthoniſchen Mächte zu Hilfe, die Erinyen, die Töchter der Erde und der Nacht. Wie ſtark dieſer Glaube war, zeigen die gräßlichen Mittel, welche der Mörder anzuwenden pflegte, um die Pſyche des Erſchlagenen wehrlos zu machen. Er ſchnitt ihm die Extremitäten ab, reihte ſie auf eine Schnur, die unter den Achſeln durchgezogen wurde, und hängte ſie urſprünglich ſich ſelbſt, dann dem Opfer um den Nacken.[1] Er wiſcht auch wohl die Mordwaffe am Haar des Getöteten ab, um ihm ſein eigenes Blut aufzubürden.[2] Auch der Geſellſchaft, wie ſie vom neunten bis zum ſiebten Jahrhundert gegliedert iſt, kann ein Mord nicht gleichgültig ſein. Es iſt die Zeit des Geſchlechterſtaats. Die einzelne Familie, das weitere Geſchlecht gehört dem großen Blutsverband der Phratrie an, mehrere Phratrien bilden die Phyle, die Geſamtheit der Phylen den Staatskörper. Dieſer iſt eine große Familie und damit jedes Glied für die Ahndung ſchwerer Tat haftbar. Sonſt bewirkt die ungerächte Seele Mißwachs, Peſtilenz und großes Sterben. Der Gott, welcher über die Vollziehung der Blutrache wacht, iſt der delphiſche Apollon.

Wie aber, wenn der ſchwerſte Fall eintritt, wenn die Mutter den Vater gemordet hat und dem Sohne der Dolch in die Hand gedrückt wird? Denn er hat die Pflicht, den Tod des Vaters zu rächen. An der eigenen Mutter? Schon der bloße Gedanke macht uns ſchaudern. Und doch bejaht der Gott die Frage. Dies iſt möglich, weil den Dorern — und ſie ſind ja in jenen Jahrhunderten der maßgebende Stamm — das Weib für minderwertig gilt. Exemplifiziert iſt dieſer Fall an Agamemnon, Klytaimeſtra, Oreſtes. Oreſtes wird durch das unerbittliche Gebot des Gottes zur unnatürlichen Tat getrieben und zwiſchen dem Gebot und ſeinem Gewiſſen zermalmt. Dies iſt unſere wie jedes ſittlich empfindenden Menſchen Auffaſſung. Nicht die doriſche. „Oreſtes von Amyklä wußte nicht, was eine Mutter iſt.“ Da der Gott logiſcherweiſe auch für alle Folgen eintreten muß, ſo wird der ſcheußlichſte Mörder wieder rein vor Göttern und Menſchen. Dieſelbe Stellung wie bei Oreſtes nimmt Apollon im Falle des Alkmaion ein. Amphiaraos

[1] Dies iſt der ſogenannte Maſchalismos (Äſch. Choeph. 439 und Soph. El. 445).

[2] Vgl. Rohde, Pſyche S. 253 Anm.

wird durch Eriphyle in den Tod getrieben. Er, der Seher, nimmt seinem Sohne das Versprechen ab, nach seinem Tode die Urheberin Eriphyle zu töten. Der Gott aber gebietet Alkmaion auf seine Anfrage, die Mutter umzubringen. Es ist also System in der Sache.[1]

Bei diesem Prinzip aber kann eine kulturfähige Gesellschaft nicht stehen bleiben; sie würde sich schließlich vernichten. Durch die Blutrache wird der Mord in Permanenz erklärt, es treten sozial unerträgliche Zustände ein; es wird aber auch durch solche extremen Fälle erschreckend deutlich, welch niedrige Form der Sittlichkeit der Gott vertritt, welcher sonst der an sich Reine und Lautere ist. Einen Fortschritt macht erst der demokratische Staat, welcher im sechsten Jahrhundert an die Stelle des Geschlechterstaates tritt. Er befreit das Individuum von jener Gebundenheit und nimmt die Ahndung in seine Hand. Erst dadurch, daß er die Fesseln des einzelnen löst, stellt er ihn auch sittlich auf eigene Füße. Darum ist die Aufführung der Orestie im Jahre 458 ein denkwürdiger Augenblick. Denn dieses machtvolle Werk ist nicht nur ein dichterisches Ereignis, sondern auch eine sittliche Tat ersten Ranges. Es stellt die Idee der Blutrache auf Grund jener dorischen Quelle dar, es zeigt ihre sittlichen Folgen, wenn sie durch Göttergebot gestützt wird, und überwindet sie dadurch. Zugleich aber erhebt sich drohend eine andere Frage, deren Lösung wohl versucht und äußerlich geleistet wird, deren tatsächliche Unlösbarkeit aber einen schmerzhaften Stachel im Herzen des griechischen Hörers zurücklassen muß.

Die Masse des Stoffes zerlegt Äschylus in drei Teile, deren jeder ein in sich geschlossenes Kunstwerk ist und doch wieder teils auf das Folgende hin- oder auf das Vorhergehende zurückweist. „Agamemnon" stellt die Voraussetzung der Tat dar, die Ermordung Agamemnons durch Klytaimestra, welche sich triumphierend zu dem Verbrechen bekennt und die Folgen auf sich nimmt; „die Choephoren" die Tat selbst, deren Wirkung sich aber sofort am Täter offenbart; „die Eumeniden" ihre Nachwirkung und die

[1] Sophokles verwertet die analoge Sage in dem Wechselgesang zwischen Chor und Heldin El. 836.

ſchließliche Entſühnung des Frevlers. Der Dichter iſt ein zu gläubiger und frommer Mann, als daß er an dem Gotte, der doch hier am Ende allein in Frage kommt, bewußte, offene, in Worten ausgeſprochene Kritik übte, aber ſein höherer Standpunkt leuchtet deutlich genug aus jeder Zeile hervor.

Zunächſt nützt der Beiſtand des Gottes Oreſtes nichts. Aus der Tat gebiert ſich die Schuld und aus ihr die Strafe. Der Wahnſinn ſteigt empor, der Unſelige erblickt die Erinyen, die den anderen noch verborgen ſind. Er ſtürzt fort. Damit iſt das Mittelſtück zu Ende. Von der Strafe, welche hier gemalt iſt, kann kein Richter, kein irdiſcher, kein himmliſcher, ihn löſen; die ſchrecklichen Mächte, welche ſeine Seele von nun an bis in Ewigkeit foltern werden, kann auch göttlicher Spruch nicht bannen. Wie der Dichter im Agamemnon die Mörderin bald nach der Tat von den Qualen des Gewiſſens gepackt werden läßt, ſo in den Choephoren den Mörder, nur in noch grauſigerer Form. Auch das innerſte Heiligtum ſeines Schützers hilft Oreſtes nichts, die Erinyen umringen ihn, nunmehr in ſcheußlicher Leibhaftigkeit, ſie hetzen ihn über Länder und Meere bis zum Gericht in Athen. Und fällt auch das Urteil zu Oreſtes' Gunſten, der Zuſchauer wird es fühlen, daß hier ein innerer Widerſpruch bleibt, denn es ſiegt eine Sache, die auch vor dem gnadenvollſten Gott unterliegen muß. Apollon ſelbſt iſt Partei, Angeklagter; ſeine Gründe halten vor den Klägerinnen nicht ſtand. Am ſchwächſten iſt der, welcher der Mutter ihr Weſen nehmen, ſie ihrer Heiligkeit berauben will: allein der Mann ſei der Erzeuger, die Mutter bewahre gleichſam als fremde, innerlich unbeteiligte Perſon ein Pfand, das ſie wiederzuerſtatten habe. Ein Vater könne der Mann werden auch ohne Mutter; Beweis: Athene ſelbſt, die Tochter des Olympiers, iſt ohne Mutter geboren (Eumen. 655 ff.). — Wenn fünf Richter von neunen für „ſchuldig" ſind, wenn Athene erklärt, daß ſchon Stimmengleichheit die Freiſprechung ergebe und ſie ſelbſt den fünften Stein hinzufügt, ſo beweiſt das die Schwäche der Sache. Die ganze Verſöhnung der Eumeniden, d. h. ihre Selbſtberuhigung bei dem Spruch, der gegen ſie ausfällt, iſt äußerlich und nicht überzeugend.

Eine andere Frage iſt es, ob der Dichter, welcher nicht überzeugen *kann*, auch nicht überzeugen *wollte*. Wollte er es nicht,

wie v. Wilamowitz behauptet, dann hätte er am besten mit den Choephoren geschlossen. Das verbot ihm die Sage und doch wohl auch sein starker Glaube an die Heiligkeit Apollons. Konnte er, dem sein Amt als Lehrer und Erzieher des Volks eine ernste Aufgabe war, es vor seinem Gewissen verantworten, wenn er aus dem Fundament der Sittlichkeit einen Eckstein heraushob, den Gott der Reinheit zum Urheber des schwärzesten Verbrechens machte, und wenn er in die Brust seiner Hörer den tödlichen Zweifel an die Unverbrüchlichkeit seiner Gebote, ja die tödliche Überzeugung pflanzte, daß hier ein Mensch verdirbt, weil er Apollons Befehl vollstreckt? So wählte er den Ausweg, den die Sage bot. Aber das sittliche Problem ist für den Denkenden fortan aufgestellt; es muß gelöst werden, wenn auch die Herrlichkeit Apollons und aller Olympier darüber zugrunde geht.

Orestes kehrt wohl voll Dank gegen Athene und gegen das athenische Volk nach Argos zurück, aber der Wurm, der an seinem Herzen nagt, — das wissen wir — wird nicht sterben. Über diesen Punkt ist auch Goethe nicht hinweggekommen. Orest findet Heilung in den Armen seiner Schwester.

O wenn vergoßnen Mutterblutes Stimme
Zur Höll' hinab mit dumpfen Tönen ruft,
Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
Hilfreiche Götter vom Olympos rufen?

Daß Orest geheilt sein soll, ist nur ein Axiom: die Entsühnung bleibt ein mystischer, unbegreiflicher Vorgang, den keine Kunst ästhetischer Dialektik verständlich zu machen imstande ist.[1] Mit einer kleinen Änderung des Schlußworts im Faust kann man sagen: das Unbegreifliche, hier wird's Ereignis; ob es das an Orest werden kann, bezweifeln wir trotz eines Dichters wie Goethe und trotz eines Engels wie Iphigenie.

[1] So urteilt auch Immermann (Ajax S. 89): „Jene Expiation (die Entsühnung der schwerbefleckten väterlichen Halle, die Erlösung der Reste des Geschlechts aus den Banden des alten Fluchs) ist ein sittliches Wunder, wie die Heilung des Orest ein physisches ist." Vgl. auch F. Kern: Deutsche Dramen als Schullektüre S. 23 ff.

Das Mittelstück der Trilogie, welches den Muttermord darstellt, die Choephoren, ist nach Aufbau und Handlung wie alle Tragödien des Äschylus von hoher Einfachheit und zeigt charakteristische Änderungen der dorischen Vorlage. Da der Gegensatz zwischen Athen und Sparta schon damals unversöhnlich war, so konnte und wollte Äschylus den dorischen Hohn, den Sitz der Atriden nach Amyklä zu verlegen, nicht mitmachen. Anderseits war Mykenä zu einem Dorf herabgesunken, und so machte er Argos zum Schauplatz der Handlung, umsomehr, als mit dieser Hauptstadt der stets spartafeindlichen Argolis bundesfreundliche Beziehungen in Gestalt eines Schutz- und Trutzbündnisses bestanden. (Sie zeigen sich auch in Orestes' Abschiedswort in den Eumeniden.) Ferner wollte der Dichter Orests Verbindung mit Delphi schärfer zum Ausdruck bringen. Daher wählte er aus dem Epos statt des Talthybios als Begleiter des Helden den Sohn des Strophios, Pylades. Bei Strophios in Krisa ist Orestes aufgewachsen, und diese Stadt gehört zum delphischen Gebiet. Folgerecht mußte Äschylus dann die Erkennungsszene anders gestalten. Auch sie spielt am Grabe Agamemnons, wird aber durch äußere Zeichen bewirkt: die Locke, die Fußspur und das Gewand Orests, welches Elektra einst dem Jüngling selbst gewebt hat (V. 225 ff.). Die kindische Kritik dieser Erkennungsmittel, welche sich Euripides in seiner Elektra (V. 572 ff.) gestattet, bedarf keiner Widerlegung. Während auch Sophokles als entscheidendes Zeichen nur ein solches wählt, das man leicht nachmachen kann, nämlich den Siegelring Agamemnons, den Elektra dem jungen Orestes seiner Zeit mitgegeben hat (El. 1222 f.), soll ihm, Euripides, niemand vorwerfen, daß er die Erkennung nicht untrüglich gesichert habe. Er wählt (V. 573 f.) eine Narbe an der Augenbraue. Sie stammt von einem Fall, den Orestes im Hause getan hat, als er mit Elektra zusammen einem zahmen Hirschkalb nachjagte. Dieses Motiv hat Goethe in der Iphigenie benutzt (V. Aufz. 6. Auftritt). Auch Euripides hat es bekanntlich entlehnt: Eurykleia erkennt Odysseus an der Narbe einer Wunde über dem Knie, welche ihm einst der Zahn eines Ebers gewetzt hat (Od. XIX 393).

Übereinstimmend mit der Vorlage zerfällt die Handlung in zwei Teile mit zwei Schauplätzen: erster Teil das Opfer am Grabe,

dem die Verabredung zur Tat folgt; zweiter Teil die Tat, Schauplatz vor und im Herrscherpalast von Argos. Wie in dem verlorenen Gedicht Orestes in den Palast eindringt, wissen wir nicht; jedenfalls befindet sich das Königspaar drinnen. Äschylus läßt die Jünglinge dem Gebote Apollons folgend mit List handeln (V. 556 ff.) und in diesem zweiten Teil Elektra völlig verschwinden. Die Gefahr für Orestes, den Tyrannen mit seinen Trabanten im Hause zu bestehen, beseitigt er dadurch, daß er Aigisthos abwesend sein läßt, während dieser nach dem älteren Gedicht im Palast weilt. Doch erkennen wir die Nachwirkung des Gedichtes deutlich aus dem V. 572:

Und wenn ich jenen finde auf des Vaters Thron.

Sorgfältig wird die Zulassung der Jünglinge in das Haus motiviert. Die Amme ferner, deren Funktion am Grabe durch die neu erfundene Herbeiführung der Erkennung zwecklos geworden ist, wird verwendet, um einmal das Kommen des Aigisthos zu bewirken, dann, ihn zu isolieren, indem der Chor sie veranlaßt, gegen Klytaimestras Befehl ihn allein kommen zu lassen. Von außerordentlicher Wirkung ist es ferner, daß der Dichter es jetzt laut Bühnenanweisung Nacht werden läßt (V. 661), denn das Grausige der nun folgenden Szene erhält dadurch erst sein richtiges Milieu. Überhaupt zeigt sich von jetzt an trotz einfachster Mittel der Meister der Bühnentechnik. Welcher Kontrast, die heuchlerische Klage dieses mit innerem Jubel herbeieilenden Mörders um das Geschick seines Hauses, nämlich den Tod Orests, gegen den Todesschrei, der gellend aus dem Innern hervordringt, unmittelbar nachdem sich die Tür hinter Aigisthos geschlossen! Dann der schreckensbleiche Diener, der Lärm schlägt und Klytaimestra weckt. Und nun dieses gewaltige Weib, rufend nach dem schrecklichen Beil! Das ist der Nachklang jener Szene, welche die Vasenbilder darstellen. „Hier sehen wir den selbständig schaffenden Dichter im Kampf mit der poetischen Sagentradition“ (Robert); Äschylus verwandelt den dort dargestellten Versuch der Tat in den Vorsatz dazu. Nun ergibt sich das übrige von selbst: jenes Gespräch zwischen Mutter und Sohn, bei dem es den Leser noch heute kalt überläuft. (Hier ist es auch bedeutsam, daß jetzt zum ersten- und letztenmal der Dichter Pylades aus seiner stummen Rolle hervortreten läßt, wenn auch nur mit zwei Versen: aus ihm spricht der Mund des Gottes.) Dann der Muttermord

und die Schlußszene, in welcher der hervorbrechende, mit wunderbarer, intuitiver Kunst geschilderte Wahnsinn dem Triumph des letzten Mörders im Hause der Atriden ein jähes Ende bereitet.

Der Held ist Orestes. Ein bemitleidenswerter Jüngling, kaum den Knabenschuhen entwachsen, zaghaft angesichts des gräßlichen Werkes, zu dem er berufen ist, doch mit harter Faust vorwärts gestoßen von dem Gotte, der hinter ihm steht. Er schwankt, ermutigt sich im Verein mit der Schwester, zweifelt, betet. Der Traum Klytaimestras, daß sie einen Drachen geboren, dem sie die Brust reicht und der ihr Herzblut saugt, gibt den Ausschlag. Den Traum haben die Götter gesandt, auch er mahnt zur Tat; da ist sie beschlossen. Doch sinkt die Hand vor der Heiligkeit der Mutter; zum letztenmal gebietet der Gott durch Pylades' Mund. Da gehorcht er, zu seinem Verderben. „Ein anderes Antlitz, eh' sie geschehn ein andres zeigt die vollbrachte Tat."

Elektra, die Schwester, begleitet den Chor zum Grabe Agamemnons, um das Sühnopfer für Klytaimestra darzubringen. Am Grabe erkennt sie Orestes, sie verbündet sich dort mit ihm gegen die Mutter. Dann verschwindet sie im Palast, um dort auf alle Vorgänge ein wachsames Auge zu haben. Anteil an der Ausführung der Tat hat sie aber nicht. Ihr Gespräch mit dem Chor zeigt sie, wie an andrer Stelle ausgeführt ist, ebenso zaghaft und schwankend wie den Bruder. Ein ausgeprägtes Bild ihres Wesens hat Äschylus nicht geben wollen; sie ist nur als Skizze gezeichnet, ja, ihre Mitwirkung an der Gesamthandlung hat der Dichter gegenüber seiner Vorlage verringert. Trotzdem ist sie bedeutungsvoll für dasjenige Drama geworden, welches den Choephoren seine Anregung verdankt, für die Elektra des Sophokles.

Bau der Elektra des Sophokles.

Vorfabel und Fabel ergeben sich in den Grundzügen aus dem Vorstehenden, die Abweichungen aus dem Gerüst der Tragödie.

Ort der Handlung: Mykenä; Szene: den Hintergrund bildet der Atridenpalast; vor ihm ein Altar und Standbild Apollons; Zeit: der Morgen des Tages, an dem Orestes und Pylades eintreffen.

Prolog V. 1—85. Perſonen: Pädagog, Oreſtes, Pylades.

Einführung des Oreſtes in ſeine Heimat durch den Pädagogen. Entwicklung des Planes, welcher die Tat ermöglichen ſoll, durch Oreſtes: Gebot Apollons, die Rache nicht durch Heeresmacht, ſondern durch Liſt zu bewirken. Aufgabe des Pädagogen iſt die Überbringung der falſchen Meldung vom Tode des Oreſtes. Pädagog ſoll als Bote des Phokers Phanoteus, eines Speerfreundes des Blutpaares, auftreten: Oreſt bei den pythiſchen Spielen verunglückt. Pädagog ſoll dann im Hauſe beobachten. — Inzwiſchen Opfer des Oreſtes am Grabe, ſpäter Überbringung der im Gebüſch verſteckten Urne mit den Reſten des Geſtorbenen. — Nach der Darlegung des Planes Weheruf Elektras aus dem Innern: der ſtimmende Akkord der Tragödie. — Alle ab.

Einzug des Chors edler Frauen (V. 372) aus Mykenä; Elektra tritt auf. Große Pathosſzene, Wechſelgeſang zwiſchen Elektra und Chor V. 86—250. Klage Elektras um die Ermordung des Vaters, ungeduldige Sehnſucht nach Oreſtes. Troſtworte des Chors und Mahnung vor dem Übermaß.

Erſte Szene V. 251—471. Elektra, dann Chryſothemis.

Elektra ſchildert ihr trauriges Los im Hauſe. Aigiſthos weilt augenblicklich auf dem Lande. Chryſothemis mit einer Totenſpende aus dem Palaſt. Kontraſtbild beider Schweſtern. Chryſothemis berichtet, Elektra ſoll nach Aigiſthos' Heimkehr eingekerkert werden, ferner, daß ſie im Auftrag Klytaimeſtras, welche ein unheimlicher Traum erſchreckt hat, ein Opfer am Grabe Agamemnons darbringen ſoll. Läßt ſich überreden, das Sühnopfer in ein Rachеopfer zu verwandeln. Chryſothemis ab zum Grabe.

Erſtes Standlied V. 472—515. „Kommen wird ſiegwaltend Dike, kommen die erzfüßige Erinys. Seit Pelops' Frevel ruht Unheil auf dem Hauſe."

Zweite Szene V. 516—822. Elektra; Klytaimeſtra mit einer Dienerin, welche eine Opferſchale trägt, aus dem Palaſt. Später Pädagog von der Seite der Fremde.

Klytaimeſtras Charakterbild. Rechtfertigungsverſuch, widerlegt von Elektra. Gebet Klytaimeſtras an Apollon um Erfüllung des Traumes in ihrem Sinne. Pädagog tritt auf unmittelbar

nach dem Gebet mit der Meldung vom Tode Oreſts. Schilderung des Wagenwettkampfes. Triumph Klytaimeſtras, Verzweiflung Elektras. Klytaimeſtra und Pädagog ab.

Klagelied als Wechſelgeſang zwiſchen Elektra und Chor V. 823—871.

Die Hinweiſung auf den gerächten Amphiaraos vermag die verzweifelte Elektra nicht aufzurichten.

Dritte Szene V. 871—1057. Elektra. Chryſothemis atemlos vom Grabe Agamemnons kommend. Ihr Bericht: ans Grab kommend bemerkt ſie die Spuren einer friſchen Opferſpende und eine Locke Menſchenhaar. Dies kann nur Oreſt dargebracht haben, alſo iſt der Rächer nahe. Elektra: „Oreſtes iſt tot, alſo müſſen wir Aigiſthos umbringen.“ Nach Chryſothemis' Weigerung iſt ſie entſchloſſen, es allein zu tun. Chryſothemis ab.

Zweites Standlied V. 1058—1097. „Wehe, daß jetzt noch das Schweſternpaar ſich entzweit hat. Doch lebte je ein adligeres Weib als Elektra? Die höchſte Pflicht erfüllend trägt ſie davon den goldnen Ruhm der treuen Kindesliebe.“

Vierte Szene V. 1098—1383, zweiteilig:

Erſter Teil (V. 1098—1231): Elektra; Oreſtes und Pylades von der Seite der Fremde, Diener mit einer Urne.

Oreſtes fragt nach Aigiſthos, Chor verweiſt ihn an Elektra, welche um die Urne bittet und ſie erhält. Klage Elektras, an die ſich die Erkennung der Geſchwiſter ſchließt.

Wechſelgeſang zwiſchen Elektra und Oreſtes: dort überſtrömende Freude, hier Mahnung zur Vorſicht (V. 1232—1287).

Zweiter Teil (V. 1288—1383). Die Vorigen. Dann Pädagog aus dem Hauſe.

Weitere Mahnung Oreſts zur Vorſicht und zur Verſtellung gegen Klyſtaimeſtra. Tadel und Warnung des Pädagogen; zweite Erkennung: Elektra — Pädagog. Im Haus ſteht alles günſtig, kein Mann iſt drinnen. Pädagog drängt zur Tat. Oreſt und Pylades ins Haus. Gebet Elektras an Apollon. Dann alle ab.

Drittes Standlied V. 1384—1397. „Jetzt iſt Ares blutſchnaubend am Werk, liſtigen Fußes dringt der Rächer ins Haus.“

Exodos V. 1398—1510, zweiteilig:

Erſter Teil (V. 1398—1441) lyriſch-epiſch in ſtrophiſcher Gliederung, der Chor ſingt, die Schauſpieler ſprechen.

Elektra; von drinnen rufend Klytaimeſtra, dann Oreſt und Pylades aus dem Palaſt mit blutigen Schwertern.

Elektra Wache haltend und zugleich den im Innern ſich vollziehenden, von den Todesſchreien Klytaimeſtras begleiteten Muttermord verfolgend. Oreſt meldet die Erfüllung der Tat. Dann mit Pylades wieder ab.

Zweiter Teil (V. 1442—1510). Elektra; Aigiſthos von der Seite der Heimat herbeieilend, ohne Begleiter.

Aigiſthos fragt nach den Boten, will Beſtätigung der Nachricht, wird von Elektra auf das Haus verwieſen, befiehlt die Tür zu öffnen. Es geſchieht. Ein Katafalk mit der verhüllten Leiche Klytaimeſtras wird ſichtbar, daneben Oreſtes und Pylades, die Schwerter unter dem Mantel. Triumph des Aigiſthos. Enthüllung des Leichnams. Umſchlag, dritte Erkennung: Aigiſthos — Oreſtes. Dann Aigiſthos zum Tode in den Palaſt abgeführt. Schlußworte des Chors.

Die Linie der Handlung iſt alſo:[1]

1. Expoſition: Die Lage; der Plan zur Tat. . . V. 1—85.
2. Steigende Handlung in drei Stufen. . V. 251—1057.
   a) Traum Klytaimeſtras. Folge: Sühnopfer der Chryſothemis, welches zum Racheopfer werden ſoll. . . V. 251—471.
   b) Gebet Klytaimeſtras um glückliche Erfüllung des Traumes. Meldung des Pädagogen vom Tode Oreſts. Wirkung auf Elektra und Klytaimeſtra. . . . . V. 516—822.
   c) Meldung der Chryſothemis von dem Opfer der Fremden am Grabe. Trotzdem Verzweiflung Elektras und Entſchluß, Aigiſthos ſelbſt zu töten. . . . . V. 871—1057.
3. Höhepunkt in zwei Spitzen: . . . . V. 1098—1383.
   a) Klage Elektras um den toten Bruder vor dieſem. V. 1098—1170.
   b) Erkennung der Geſchwiſter. . . . . V. 1174—1231.

---

[1] Ich weiche hier weſentlich von Freytag ab.

4. Fallende Handlung. . . . . V. 1288—1383.
   Der Pädagog drängt zur Tat. Vorbereitung dazu.
5. Kataſtrophe, zweiteilig: . . . . . V. 1398—1507.
   a) Die Ermordung Klytaimeſtras. . . . V. 1398—1441.
   b) Die Rache an Aigiſthos. . . . . V. 1442—1507.

Der Höhepunkt iſt weit hinausgeſchoben, er liegt im letzten Drittel des Stücks; die Peripetie iſt ſehr kurz. Die Rolle des Protagoniſten, Elektra, iſt von außerordentlicher Länge und ſtellt die höchſten phyſiſchen Anforderungen an den Schauſpieler. Er befindet ſich von Vers 86 bis zum Schluß mit einer nur ganz kurzen Unterbrechung (V. 1384—97) auf der Bühne.

Tauſende haben den Offenbarungen des Äſchylus gelauſcht, ſo oft die Oreſtie über die Bretter ging; aber keiner hat fruchtbarere Eindrücke davon in ſich aufgenommen, als der jüngere Rivale des Sohnes Euphorions. Der weiblich geſtimmte, weiblich empfindende Sophokles ſah die Geſtalt Elektras, der mißhandelten Schweſter des Helden, er hörte ihr rührendes Gebet an Hermes Chthonios (V. 124 ff.), in dem ſie ihr Sklavenlos beklagt, hörte, wie man ſie eingeſperrt hat einem biſſigen Hunde gleich (V. 446), vernahm, wie der Verlaſſenen Oreſtes den Vater, die Mutter, die geopferte Schweſter erſetzt (V. 240 ff., vgl. Ilias VI 429 f.).

Hier liegen die Keime der Sophokleiſchen Tragödie. Wie, wenn ein Dichter dem Schickſal jener Jungfrau nachging, deren Stimmung das meliſche Relief ſo ſchlicht und ergreifend zugleich wiedergibt und welche in den Choephoren zum Ausdruck kommt? Wenn er den Leidensweg einer ſtolz empfindenden Fürſtentochter ſchilderte, ihre Liebe zu Vater und Bruder, ihren Haß gegen die Mutter und den Schänder des Vaterhauſes, ihre Sehnſucht nach Vergeltung und nach dem berufenen Rächer? Wenn er ſie hindurchführte durch die ganze Skala der Gefühle, vom eiſigſten Haß bis zur glühendſten Liebe, von der tiefſten Verzweiflung zur höchſten Freude? Wenn er darſtellen konnte, welche Wirkung der jähe Umſchlag der extremſten Gefühle in der Bruſt einer reinen, aber leidenſchaftlichen Frauenſeele hervorruft? War das nicht ein lockendes Problem? — Seine Löſung liegt in der Elektra vor. Damit iſt aber auch die

Idee dieſes Dramas angegeben, die Urſache ſeiner hinreißenden Wirkung gefunden.

Die Elektra des Sophokles iſt ein Charaktergemälde, die Tat des Oreſtes Nebenſache und nur ſo weit von Bedeutung, als zur Ausprägung und zur Betätigung von Charakteren eben eine Handlung erforderlich iſt. Auch äußerlich gibt ſich Elektra als Mittelpunkt und Seele des Stückes darin zu erkennen, daß ſie, abgeſehen von dem Prolog und einem kleinen Chorliede von 14 Verſen, während des ganzen Verlaufes auf der Bühne anweſend iſt. Überhaupt iſt die Elektra eine Frauen- wie Philoktet eine Männertragödie. Das weibliche Element herrſcht durchaus vor; entſprechend ſind die Männer Nebenſache, obwohl Oreſtes die Tat vollbringt.

Aus der Idee des Stückes erklären ſich auch die meiſten Abweichungen, welche Sophokles Äſchylus gegenüber aufweiſt. So zunächſt hinſichtlich der Perſonen, wozu man die Charakterzeichnungen vergleichen möge. Als Kontraſtfigur zu der Heldin führt er die weiche Chryſothemis neu ein, zu der ihm Homer den Namen gibt. Auf Klytaimeſtra und Aigiſthos fällt tiefer Schatten, Oreſtes iſt Maſchine, Pylades wird zwar beibehalten, aber nur als ſtumme Perſon ohne jede Bedeutung. Eine Neuerung gegen die Choephoren, aber nicht gegen die doriſche Dichtung iſt die Einführung des greiſen Pädagogen. Denn dieſer iſt nichts als eine Variation des Herolds Talthybios. Beide haben den jungen Oreſtes nach Phokis gerettet, ihm dort zur Seite geſtanden, führen ihn wieder zurück und helfen mit am Gelingen des Anſchlags. Die Amme dagegen fehlt bei Sophokles. Einen Teil ihrer Funktionen übernimmt Elektra: die Rettung des Kindes an dem Schreckenstage und die Beweinung des Totgeglaubten, wodurch ihre Rolle ſich erweitert und vertieft. Das rechtzeitige Eintreffen des Aigiſthos, welches bei Äſchylus die Amme bewirkt, überläßt Sophokles dem Zufall. Obgleich die Amme fehlt, iſt doch durch die Einführung der Chryſothemis und des Pädagogen die Perſonenzahl reicher, und dadurch werden die Bühnenvorgänge wechſelvoller, die Handlung bewegter.

Dieſe iſt ganz und gar für die Perſon Elektras zugeſchnitten; ihre einzelnen Phaſen dienen nur dazu, die Seele der Heldin in wechſelnde Beleuchtung zu rücken und durch jähen Wechſel entgegengeſetzter Gefühle Stürme der Leidenſchaft zu entfeſſeln. Der

Zuſchauer ſoll durchaus in den Bannkreis Elektras verſetzt und in ihm erhalten werden, mit ihr trauern und jubeln. Dieſem Zwecke dient auch die Mehrzahl der weiteren Änderungen. Der Dichter iſt ſich ſeiner Kraft bewußt; darum kümmert es ihn nicht, ob auch jeder Zug der Handlung verſtandesmäßig wohl motiviert iſt: er weiß, daß er den Zuſchauer in atemloſer Spannung erhalten und daß dieſer ſeine Aufmerkſamkeit ausſchließlich auf die Heldin konzentrieren wird. Ja, er darf wagen, der Heldin faſt jeden Anteil an der Tat zu nehmen: die Rache würde vollſtreckt werden, auch wenn Elektra gänzlich aus der Handlung eliminiert würde. Und doch merken wir das kaum!

Als Ort der Handluug wählt der Dichter weder Argos noch Amyklä, ſondern auf Homer zurückgehend Mykenä. Das iſt für die Handlung natürlich ohne Bedeutung. Die Rückſicht auf die Heldin bewirkte, daß die Szene einheitlich wurde: da Elektra, abgeſehen vom Prolog, immer auf der Bühne weilt und die Erkennung ſo lange als möglich hinausgeſchoben werden ſoll, ſo kann er die Szene am Grabe, wie ſie ſeine Vorgänger haben, nicht gebrauchen. Daraus folgt freilich für den Prolog ſofort dem kritiſchen Verſtand ein Mangel. Pädagog und Oreſtes geben die Expoſition nur, damit ſich der Zuhörer orientieren kann. Der Plan iſt längſt verabredet, alſo für ſie iſt die Repetition überflüſſig; außerdem begehen ſie eine große Unüberlegtheit, wenn ſie ihn an der Tür des feindlichen Hauſes ausplaudern, wo ſie jetzt gar nichts zu ſuchen haben. Sie müſſen dann, wenn der bühnentechniſche Zweck erreicht iſt, verſchwinden, da die jetzt auftretende Heldin noch nicht wiſſen darf, daß Hilfe nahe iſt. Das Auftreten Elektras iſt dadurch motiviert, daß ihr Vogt Aigiſthos heute abweſend iſt und ſie ſich daher einmal aus dem Hauſe wagen darf (V. 516 f.); das des Chores überhaupt nicht. Er kommt zwar, um Elektra zu tröſten, alſo aus demſelben Grunde wie der Chor der Trachinierinnen zu Deianeira, aber es iſt an ſich höchſt unwahrſcheinlich, daß er ſie trifft, da er erſt von der Heldin erfährt, daß Aigiſthos auswärts weilt. Später wendet ſich auch Klytaimeſtra nur einmal flüchtig an den Chor während des Streites mit der Tochter (V. 612 ff.); Aigiſthos nimmt von der Anweſenheit der Frauen überhaupt keine Notiz, obwohl er ſich doch verwundert fragen

müßte, warum ſie denn da ſind. Man ſieht, der Chor wird den Dichtern ſpäter eine läſtige Beigabe, mit der ſie ſich aber notgedrungen ſo gut oder ſo ſchlecht abfinden, wie es eben geht. v. Wilamowitz' Einwurf, Sophokles habe dieſe Unzuträglichkeiten hier vermeiden können, wenn er ſtatt mykeniſcher Frauen Dienerinnen des Hauſes gewählt hätte, begegnet Kaibel ganz richtig mit der Bemerkung, daß „Elektra im väterlichen Hauſe völlig vereinſamt ſtehen muß und nicht einmal eine Sklavin zur Vertrauten haben darf".

Das doriſche Gedicht und die Choephoren hatten das Opfer am Grabe und ſein Motiv, den Traum Klytaimeſtras, ſo tief in die Herzen des Volkes geprägt, daß Sophokles beides nicht ignorieren konnte oder wollte. Die Änderungen ergeben ſich vorwiegend aus dem Zweck ſeines Stückes. Das Traummotiv behielt er zwar bei, gab aber dem Traum ſelbſt eine hübſche Variante. Damals war das Werk ſeines Freundes Herodot ſeit kurzem erſchienen, und da der Reiz der Neuheit immer wirkt, ſo verwertete er den Traum des Aſtyages (Herod. I 108, El. 419 ff.). Elektra darf ferner das Opfer nicht darbringen aus dem äußeren Grunde, weil ſie die Bühne nicht verlaſſen kann, aus dem inneren, weil Klytaimeſtra ihr mißtraut. Daher wählt der Dichter Chryſothemis, die ſo zugleich mit der Heldin kontraſtiert wird. Wie die Amme bei Äſchylus, ſo läßt ſie ſich zu einer Änderung ihres Auftrages bewegen. Iſt ſie ausgeſchickt, ſo muß ſie auch wiederkommen. Äſchylus wird inſofern benutzt, als Chryſothemis Spuren von Oreſtes findet und die Überzeugung gewinnt, daß er nahe iſt. Ihre Hoffnung dient wieder in einer ſpäteren Szene als wirkſamer Gegenſatz zu Elektras Verzweiflung, ihr weiteres Verhalten als Anlaß, die höchſte Energie der Heldin herauszutreiben.

Klytaimeſtras Auftreten inzwiſchen — für die Mordſzene kann ſie der Dichter nicht auf der Bühne verwenden, wie Äſchylus — iſt durch ein Gebet und eine Spende motiviert, die ſie am Altar des Apollon vor dem Hauſe darbringen will. Dieſe Szene iſt eine Nachahmung aus König Ödipus: derſelbe Gott, Vermeſſenheit beider Frauen, Frivolität des Gebetes, ſcheinbare augenblickliche Erfüllung. Vorher aber iſt hier Gelegenheit, die Verruchtheit Klytaimeſtras und die Hohlheit ihrer Rechtfertigung zu zeigen (die

Eifersucht auf Kassandra läßt Sophokles natürlich fallen) und nachher die Wirkung des Pädagogenberichts durch wundervolle Kontrastierung des Verhaltens beider Gegnerinnen zu schildern. Die Trugmeldung bewirkt also hier nicht Orestes selber, weil er für die spätere Haupt- und Glanzszene der Erkennung aufgespart wird, und die Erkennung sonst im Innern des Hauses vor sich gehen und dem Hörer dann nur ein schwaches Schattenbild in Form eines Berichts geboten werden könnte. Den Bericht des Pädagogen formt der Dichter als farbenprächtige, epische, an sich überflüssige Schilderung eines pythischen Kampfspieles. Aber niemand möchte sie missen, gewiß nicht damals die Athener, deren patriotischem Stolz Sophokles durch den Sieg eines Landsmannes noch eine Huldigung darbringt.[1] Sie werden auch kaum den Anachronismus bemerkt haben, daß die pythischen Spiele zur Zeit der Handlung noch gar nicht bestanden. Übrigens motiviert der Dichter den Abgang des Pädagogen in den Palast mit der Aufforderung Klytaimestras zum Eintreten; er hat ein Anrecht auf gute Belohnung (V. 799 ff.).

Orestes tritt dann erst in der vorletzten Hauptszene auf, um die Urne zu überbringen. Man sieht nicht ein, warum das nicht der Pädagog besser getan hätte; aber des Dichters Zweck ist es eben, jetzt die Erkennung herbeizuführen. Es ist im eigentlichsten Sinne eine unnütze Quälerei der Heldin, daß Orestes sie nicht sogleich aufklärt, denn nichts hinderte ihn daran. Er läßt aber die Ärmste ruhig in ihrem Wahn und ihrer Verzweiflung und gibt — man möchte sich versucht fühlen zu sagen, mit raffinierter Berechnung und Grausamkeit — ihr die Wahrheit gewissermaßen in homöopathischen Dosen ein. Und trotz alledem, welch überwältigende Wirkung erzielt er! Damit ist allein die Anagnorisis im König Ödipus zu vergleichen, nur mit dem Unterschiede, daß sich bei Ödipus dem Hörer das Herz in Grauen und Entsetzen zusammenkrampft, bei Elektra in Freude und Entzücken weitet.

Der Pädagog weilt indessen längst im Hause, um hier Obacht zu geben und im Falle der Gefahr zu warnen. Er tut dies auch nach der Erkennung, der nun wieder die zweite folgt. Man kann

---

[1] Um die Reitertüchtigkeit der historischen Athener war es sonst übel bestellt, vgl. v. Wilamowitz, Kydathen S. 25 Anm. 45.

bei seiner Aufgabe abermals ein Bedenken erheben. Würde er, wenn Klytaimestra wirklich mißtrauisch wird, Unheil verhindern können? Macht er sich nicht durch Beobachten und Lauschen verdächtig? Und was soll dann diese zweite Erkennung, die doch nur abschwächend wirkt?

Sie hat ihren guten Grund. Wäre diese Szene nicht eingeschoben, so würden Erkennung und Muttermord, Höhepunkt und Katastrophe unmittelbar aneinanderstoßen, und das gäbe einen völlig unerträglichen Effekt. Es bedarf einer Peripetie, und diese bewirkt, wenn auch nur kurz, so doch genügend, das abermalige Auftreten des Pädagogen.

Vor der Tat, am Schluß der vierten Szene, läßt der Dichter die Geschwister mit Pylades an den Altar Apollons treten. Wenn in den Choephoren das gewaltige, düstere Gebet an Agamemnon und die Mächte der Tiefe die Form eines Wechselgesangs zwischen Oreſtes, Elektra und dem Chor hat, so spricht hier Elektra in nur acht Trimetern schlichte, doch aus tiefstem Herzensgrund quellende Worte. Sie sind offenbar als Gegenstück zu der Lästerung gedacht, welche Klytaimestra kurz vorher an derselben Stätte in Gebetsform an den Gott gerichtet hat. Darauf führt sie die Freunde in das Haus. Der Chor singt sein drittes Standlied; inzwischen macht Elektra die vermeintlichen Phoker mit Klytaimestra bekannt; Aigisthos weilt wie bei Äschylus außerhalb des Palastes. Während aber Äschylus Elektra nach der Grabszene verschwinden läßt und ihre Mitwirkung an der Tat ungewiß bleibt, Euripides umgekehrt seinen Zwecken entsprechend seiner Heldin das Schwert in die Hand gibt, sie den Mord mit vollziehen und nach der Tat mit den anderen bluttriefend heraustreten läßt, erscheint Elektra bei Sophokles sogleich nach dem einstrophigen Stasimon wieder, ehe sich noch eine Hand zum Mordstreich erhoben hat. Der Dichter folgt dem Mythos, wonach Oreſtes allein der Mörder ist, und denkt zu menschlich, als daß er imstande wäre, die Tochter den tödlichen Haß gegen die Mutter in die Tat umsetzen zu lassen. Ihr Wiederauftreten wird V. 1402/3 sorgfältig motiviert: sie muß achtgeben, daß Aigisthos, dessen Ankunft ja jeden Augenblick zu erwarten ist, die Mörder nicht bei ihrem Werke überrascht.

Während schließlich bei den Vorgängern als erstes Opfer der

gefährlichere Aigisthos fällt, macht es Sophokles umgekehrt. Außerdem läßt er Klytaimestra nicht wieder auftreten und versteckt gewissermaßen den Muttermord zwischen der Peripetie, dem den Mord begleitenden Gesange des Chors, den Begleitworten der in fieberhafter Spannung lauschenden Heldin und der folgenden Aigisthosszene. Auch bleibt die Heldin auf der Bühne und lenkt einen Teil der Aufmerksamkeit auf sich. Und indem er den Zuschauer den Tod eines Elenden als letzten Eindruck in sich aufnehmen läßt, mildert der Dichter wesentlich die Empfindung des Grauens, welche während des Muttermordes erweckt ist.[1]

Aber alle Interpretationskünste können doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß an dieser Stelle der schwache Punkt des Dramas liegt. Vollzogen muß der Mord werden, und der Dichter erspart uns auch nicht die Todesschreie des Opfers. Er schafft eine grausige Szene von atemraubender Wirkung. Und der Mörder? Bei Äschylus verfällt er sofort vor den Augen der Zuschauer seiner verdienten Strafe; ihre Wirkung, malerisch etwa zu vergleichen mit der Gestalt des ewigen Juden auf Kaulbachs Bild der Zerstörung Jerusalems, ist der letzte Eindruck, den der Dichter geben will und den der Hörer mit hinwegnimmt. Bei Sophokles sehen wir Orestes nicht wieder, aber wir wissen, daß er straflos bleibt, weil er ein gottgefälliges Werk vollbracht hat.

---

[1] Den modernen Leser, welcher die Bühnensitte der griechischen Tragödie nicht kennt, werden die Worte Orests an Aigisthos V. 1495 ff. frappieren:

„Hinein, daß an der Stätte, wo
Du meinen Vater hast geschlachtet, selbst du fällst."

Das Maß dieses Menschen ist voll. Welche Genugtuung kann es Orestes gewähren, den Mörder an der Stelle zu töten, wo dieser seinen Vater gemordet hat? Welche Verschärfung der Strafe kann es einem so hartgesottenen Bösewicht sein, in dem Gemache zu fallen, welches die Stätte seines Verbrechens nicht nur, sondern auch seiner Lüste gewesen ist? Die natürliche Regung für Orestes mußte es doch sein, ihn an der Seite seiner toten Buhlin niederzustoßen. Aber eben dies verhindert der menschlich schöne Brauch der griechischen Tragiker, blutige Szenen vor den Augen der Zuschauer zu vermeiden. Diese Sitte ehrt den Griechen ebenso, wie es Shakespeare als ein Rückschritt anzurechnen ist, wenn er den rohen Sitten seiner Zeit und der spezifischen Brutalität seines Volkes eine Konzession macht, deren scheußliche Wirkung bis auf den heutigen Tag dauert.

Atridenſtamm, nach unſäglichem Leid
Zur Freiheit rangſt du dich endlich empor,
Durch ſolches Mühen gefeſtigt.

So ſingt der Chor im Abgehen.

Die unerträgliche Vorſtellung, daß das ſcheußlichſte Verbrechen vor Gott und den Menſchen eine von den höchſten ſittlichen Mächten gebotene Pflicht ſein ſoll und tatſächlich vor unſern Augen ausgeführt iſt, ohne daß der Täter auch nur mit der Wimper zuckt — ſie iſt die notwendige Folge der Stellung, welche der Dichter zu der Idee nahm, die dem doriſchen Gedicht zugrunde liegt. Oder vielmehr, der Dichter hat überhaupt nicht Stellung dazu genommen; denn ihre Verurteilung, wie ſie nicht nur von Äſchylus, ſondern auch von ihm als edlem Sohn des demokratiſchen Athen zu erwarten wäre, entſpräche ſeiner innerſten Natur. Er iſt aber ein zu frommer Mann, als daß er ſich in Widerſpruch mit dem Gebot des delphiſchen Apollon ſetzen könnte. Was über ſein Begreifen geht, das nimmt er in demütiger Ergebung hin und findet ſich damit ab, daß der Wille der Götter über der Ohnmacht des Menſchen ſteht, daß der Menſch ſich ihrem Spruch ohne vieles Grübeln zu fügen hat. Jene Frage zog ihn auch gar nicht an; ihn feſſelte, was man längſt als Idee der Tragödie erkannt hat, das Bild einer hochgeſtimmten, leidenſchaftlichen Frauenſeele, welche in das Schickſal des morderfüllten Pelopidenhauſes hineingeſtellt und mit ihm durch unlösliche Bande verknüpft iſt. Leider war dabei die Darſtellung des Muttermordes ſo oder ſo nicht zu vermeiden, und in demſelben Augenblick, wo er erfolgt, mußte ſich der Widerſpruch des empörten Gewiſſens erheben, welcher am Schluß des ſonſt ſo herrlichen Werks ein peinliches Gefühl wie einen bittern Nachgeſchmack hinterläßt.

Der Mann, welcher dem Gotte und deſſen tiefſtehender Moral tapfer zu Leibe geht und ſich ihr als unerbittlicher Kritiker widerſetzt, iſt Euripides. Freilich tut er dies um teuren Preis, um den Preis der poetiſchen Wirkung ſeiner vielgeſcholtenen Elektra. Er ſcheut ſich nicht, die Handlung von der Höhe, wo Heroen und Fürſten wandeln, herunterzuziehen und in ein Bauernhaus zu verlegen, in dem Elektra, einem Landmann in Scheinehe vermählt, leben muß. Um die nackte Abſcheulichkeit des Muttermordes auch dem

durch mythologiſche Nebel Eingenommenen klar zu machen, rückt er ihn der bürgerlichen Welt näher und erweckt unſer Mitleid für Klytaimeſtra und den Abſcheu vor ihrer Tochter. Die wundervolle Elektra des Sophokles erniedrigt er zu einem heuchleriſchen, abſcheulichen Geſchöpf, welches ihre gutmütige Mutter mit niederträchtiger Hinterliſt in die Falle lockt, ja er läßt ſie die Mutter mit abſchlachten und in Begleitung des Bruders bluttriefend nach dem Morde aus dem Hauſe treten. Und die Dioskuren bürden am Schluß ausdrücklich Apollon die Verantwortung auf und mißbilligen ſein Gebot ſehr deutlich. Dieſe Elektra hat „der Philoſoph Euripides gedichtet und zwar in ſittlicher Entrüſtung über die Elektra des Sophokles“. Es iſt „ein Tendenzſtück, das in vielem eine Negation der Poeſie iſt, weil es den Mythos zerſtört, und Sophokles nicht allein, ſondern Apollon, die Heroenzeit und der Glaube an die Geſtalten, die doch die Bühne betreten, wird angegriffen“.

Die zitierten Worte ſind der vortrefflichen Abhandlung von Steiger entnommen (Philologus Bd. 56 S. 561 ff.), welche zugleich über die Priorität der Sophokleiſchen Elektra vorläufig und nach unſerer Überzeugung überhaupt das letzte Wort geſprochen hat. v. Wilamowitz hatte (Hermes Bd. 18 S. 214 ff.) wieder den Streit über dieſe Frage entfacht und die Elektra des Euripides für das ältere Stück erklärt. Die Polemik, welche ſich daran ſchloß, zeigt abermals deutlich, wie unſicher alle Gründe ſind, welche man den Vergleichungen von zwei Stücken entnimmt, mögen ſie auch noch ſo geiſtreich ſein. v. Wilamowitz ſelbſt hat ſchließlich den Deduktionen Steigers, welcher ſich für die Priorität des Sophokleiſchen Dramas entſcheidet, zugeſtimmt und ſeinen Standpunkt geändert. Sicher für die Anſetzung des Zeitpunktes ſind nur verbürgte Überlieferung oder ſolche Entdeckungen, wie wir ſie z. B. H. Weil für die Zeitbeſtimmung der Elektra des Euripides verdanken. Die Aufführung dieſes Dramas fällt mit Sicherheit auf die großen Dionyſien im März des Jahres 413, wo die atheniſche Flotte unter Führung des Demoſthenes, nicht des Alkibiades, auf dem Meere ſchwimmt und von den Dioskuren in den ſicheren Port geleitet werden ſoll (V. 1347 ff.). Unſer Drama gehört zu den ſpäteren Dichtungen des Sophokles. Dies beweiſen vor allem die

Gesangspartien, welche den Schauspielern in erhöhterem Maß zugeteilt sind als dem Chore, dem sie ursprünglich allein gebühren.

Nachtrag. Als das vorstehende Kapitel und der Abschnitt „Charaktere“ geschrieben waren, fand ich in den mir überlassenen Papieren des verewigten Konrad Niemeyer folgenden schönen Vergleich dieses tüchtigen Altertumskenners:

„Die drei großen Tragiker haben denselben Stoff behandelt. Die Choephoren sind das Mittelstück einer Trilogie, in welchem die Handlung weiter geführt und die durch Agamemnons Ermordung hervorgerufenen Empfindungen, die die Rache an den Mördern Agamemnons rechtfertigen, in den lyrischen Partien in großer Ausführlichkeit dargelegt werden. Orestes tötet erst den Aigisth, dann die Mutter. Die Schlußszene, in der er bereits die Erinyen sieht, leitet über zu dem Schlußstück, welches mit der Freisprechung des Orestes die Handlung abschließt.

Bei Sophokles ist Elektra die Hauptperson und der ausgeführteste Charakter. Mit zäher Energie hält sie die Erinnerung an die Ermordung des Vaters und die Hoffnung auf die Rückkehr des von ihr geretteten Bruders fest, und während Orestes bei Äschylus, ein Werkzeug des Schicksals, die Kindespflicht und den Befehl des Gottes zögernd der Mutter gegenüber erfüllt, ist sie, die täglich unter dem Übermut und den Mißhandlungen der Mutter und ihres Buhlen leidet, von leidenschaftlichem persönlichen Haß und Bitterkeit voll. Die Nachricht von dem Tode des Bruders bringt sie zur Verzweiflung, aber bald rafft sie sich auf zu dem Entschluß, selbst und allein den Aigisthos zu töten. Ebenso leidenschaftlich wie ihr Haß ist dann der jubelnde Ausbruch ihrer Freude, als sie den Bruder erkannt hat. Ohne Zögern und Bedenken vollführt Orestes den Muttermord, und haßerfüllt stimmt ihm Elektra zu mit dem furchtbaren *παῖσον εἰ σθένεις διπλῆν*. Ob in dem kurzen Zwiegespräch V. 1424—28, welches lückenhaft überliefert ist, wenigstens von Orest ein Zweifel an dem Recht der Tat geäußert wird, mag zweifelhaft sein; von Elektra geschieht es gewiß nicht. Das beweist der schneidende Hohn der zweideutigen Worte, mit denen sie dem Aigisthos entgegentritt. Während Orestes diesen vor sich her ins Haus treibt, um ihn dort zu erschlagen, schließt der Chor:

„O Kinder des Atreus, nach wie viel Leid
Rangt ihr zur Freiheit euch durch und kamt
Durch den heutigen Kampf zum Ziele."

Mit dem Muttermorde also und dem Tode Aigisths ist nicht nur das Stück zu Ende, sondern nach der Darstellung des Sophokles auch die Kette der Leiden des Atridenhauses abgeschlossen. Orest und Elektra sind glücklich ans Ziel gelangt. Bei Äschylus wird dieses Ziel erst im dritten Stück durch die Freisprechung des Orestes erreicht, aber in der Darstellung dieser Freisprechung mit Äschylus zu rivalisieren versagte sich Sophokles begreiflicherweise [die Zwecke des Dichters waren eben andere, der Vf.] und wurde dadurch gezwungen zu schließen, wie er geschlossen hat, und den unnatürlichen Muttermord nach Möglichkeit dadurch zu rechtfertigen, daß er die Verworfenheit Klytaimestras so groß wie möglich und die Erbitterung Elektras so groß wie möglich erscheinen ließ.

Die Elektra des Euripides nennt Bernhardy eines der schwächsten Dramen und gewissermaßen eine Parodie des hohen tragischen Mythos von der Heroine Elektra und dem unter ihrem Beistand vollzogenen Muttermord. Ich kann diesem harten Urteil nicht beistimmen. Zwar die Szene, in der sich die Geschwister erkennen, ist verglichen mit der Sophokleischen dürftig, und in dem Wortwechsel Elektras und Klytaimestras ist mehr Spitzfindigkeit als Leidenschaft; aber in mancher Hinsicht sind mir die Gestalten des Euripides sympathischer, weil menschlicher, als die des Sophokles. Durchaus eine Erfindung des Dichters ist der Bauer, an den Elektra verheiratet ist, keine Figur von tragischem Pathos, aber gewinnend durch bescheidene und edle Gesinnung, bieder und gastfrei. Klytaimestra sodann erscheint bei Euripides weniger schroff, ich möchte sagen weiblicher als bei Sophokles. Sie hat die Ermordung Elektras verhindert (V. 26). Das bei Äschylus nur leise angedeutete Motiv der Eifersucht (V. 916) macht sie bei Euripides nachdrücklich geltend; sie findet es verzeihlich, daß Elektra durchaus für den Vater Partei nimmt, und gesteht, daß sie selbst ihrer Tat nicht froh ist, bereut angesichts der verwahrlosten Gestalt Elektras, eitel wie sie selbst ist, was sie an ihr getan hat, entschuldigt die Verbannung Orests mit der Furcht vor ihm und verspricht der Elektra, Aigisthos solle ihr nichts mehr zuleide tun. Das alles

sind keine großen, aber menschlich-natürliche Züge, die außerdem erkennen lassen, daß Klytaimestra so wenig, wie (wenn man Elektra glauben darf) Aigisthos, ihrer Mordtat an Agamemnon froh geworden ist, daß vielmehr auch an ihm sich bereits erfüllt hat, was sich alsbald an Orest und Elektra erfüllen soll: ein andres Antlitz, eh sie geschehn, ein andres zeigt die vollbrachte Tat. Das kommt bei beiden in der letzten Szene in erschütternder Weise zum Ausdruck. Bei Orestes ist der Umschlag zur Reue weniger groß, denn er ist, zweifelnd und widerwillig den Befehl des Gottes erfüllend, zum Muttermorde geschritten. Bei Elektra, die Orests Bedenken bekämpft hat und durch die versöhnlichen Worte der Mutter nicht im mindesten milde gestimmt ist, kommt der Umschlag überraschend. Aber daß er auch bei ihr, die, da ihr nicht die Härte, aber wohl das Heroische der Sophokleischen Elektra fehlt, nach meiner Empfindung der am wenigsten sympathische Charakter des Stückes ist, eintritt, daß der Dichter über das Unnatürliche des Muttermordes, der Sühne verlangt, nicht glatt hinwegkommen kann, das rechne ich ihm zum Lobe an. Die Sühne aber, die Äschylus in den Eumeniden dargestellt hatte, läßt er durch die Dioskuren, dii ex machina, verkünden, und diese zugleich die Trennung der Geschwister und die Verbannung beider aus der Heimat anordnen, Maßregeln, die, wie schmerzlich auch zunächst empfunden, beiden das Vergessen der unseligen Tat erleichtern müssen. — Noch einen Unterschied will ich bemerken. Sophokles läßt zuerst Klytaimestra ermorden und unmittelbar daran die Szene mit Aigisthos sich schließen, fast möchte ich glauben, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer möglichst schnell von dem entsetzlichen Muttermorde weg auf die Rache an Aigisthos zu lenken, gegen die kein sittliches Bedenken erhoben werden kann; aber dadurch bekommt der Schluß des Stückes, so meisterhaft die Szene bis zu den Worten *οἴμοι τί λεύσσω* auf den Effekt geschrieben ist, nach meinem Gefühl etwas Mattes und Abfallendes. Euripides folgt in diesem Punkte dem Äschylus und läßt den Orest von dem unzweifelhaft berechtigten Morde des Aigisthos zu dem ihm selbst entsetzlichen Morde der Mutter fortschreiten.

Schließlich wird man doch dem Äschylus zugestehen müssen, daß er in seiner Trilogie den Mythos am großartigsten zur Anschauung gebracht hat."

Ajas.

Die Sage.

Der atheniſche Handelsherr, welcher ſein Schiff für die Länder des Pontus mit den Erzeugniſſen attiſchen Kunſtfleißes befrachtete, ſchöngehenkelten Vaſen und edelgeformten Geräten und Waffen in getriebener Arbeit, wie wir ſie noch heute als Altertümer von Kertſch in der St. Petersburger Eremitage bewundern, erblickte bei der Einfahrt in den Hellespont zur Rechten auf dem Vorgebirge Sigeion das Heroenheiligtum des Achilleus und weiterhin in geringer Entfernung das Ajanteion auf dem Vorgebirge Rhoiteion. Beide flankieren eine ſanftgeſchwungene Bucht. Hier reihten ſich einſt am Strande die ſchöngeſchnäbelten Schiffe der Achäer, welche ausgefahren waren, die ſtolze Feſte Troja zu brechen. Die gefährdetſten Stellen aber, die Flügel, deckten die beiden erſten Helden des Heeres, Achilleus der Pelide und Ajas der Telamonier, „vertrauend auf ihren Mannesmut und ihrer Hände Stärke“ (Il. XI 8). Und das Herz des Atheners mochte in freudigem Stolze pochen, wenn er daran dachte, daß er einen von ihnen den Seinen nannte. Denn im Schiffskatalog folgt auf die Schilderung der atheniſchen Streitkräfte die Notiz, daß Ajas aus Salamis zwölf Schiffe heranführte: Salamis aber war atheniſches Land.

Es iſt hier nicht der Ort, die Taten des Helden, welche die Ilias kündet, zu ſchildern (vgl. die Charakteriſtik). — In der erſten Nekyia (Od. XI 543 ff.) ſchwebt mit den andern auch Ajas' Schatten heran, das Opferblut witternd, doch bleibt er grollend abſeits, als er Odyſſeus erkennt. Dieſe Stelle ſetzt die Kenntnis der kykliſchen Dichtung voraus, welche das tragiſche Ende des Telamoniers erzählt hat. Im Streit um Achilleus' Rüſtung hat Odyſſeus geſiegt, ihn entſchieden „Söhne der Troer und Pallas Athene“. Zwar wird der Selbſtmord als Folge dieſes Spruches nicht ausdrücklich hervorgehoben, doch geht er deutlich genug aus Vers 549 hervor.

Zweimal erzählt der Kyklos das erſchütternde Ereignis. Die Aithiopis, unter dem Namen des Arktinos von Milet gehend, welche die Ilias unmittelbar fortſetzt und in deutlicher Nachahmung

Homers u. a. das Ende Achills, den Kampf um seine Leiche und die Leichenspiele zu seinen Ehren schildert, berichtet folgendes. Nach dem Schluß der Spiele legt Thetis die göttliche Rüstung ihres Sohnes vor den Achäern nieder, dem würdigsten der überlebenden Helden als Gabe. Nur zwei erheben sich als Bewerber um den köstlichen Preis: Ajas und Odysseus. An sich kann es nicht zweifelhaft sein, wem er gebührt, aber die Waffe, mit welcher der Streit ausgefochten werden soll, führt Odysseus besser als Ajas. Sie sollen vor dem Rat der andern Helden ihre Verdienste im Kriege um Troja schildern. Wie kann da der ἄγλωσσος Ajas vor dem Laertiaden bestehen, mit dem kein andrer Sterblicher sich messen könnte, wenn er die gewaltige Stimme aus der Brust ertönen läßt und die Worte fliegen wie die winterlichen Schneeflocken (Il. III 221 ff.)! Darum wagen die Hörer auch nicht, den Spruch zu fällen, und überlassen auf Nestors Rat gefangenen Troern die Entscheidung. Sie stimmen — nach Od. XI 547 ist, wie es scheint, schon hier Athene im Spiele — für Odysseus, denn er habe Troja am meisten geschadet. Da fällt Ajas in Trübsinn. Der Arzt Podaleirios erkennt zuerst am Funkeln der Augen seinen Groll und die lastende Schwermut. Ajas geht in sein Zelt, und am folgenden Morgen fällt er in sein Schwert. — So weit die Aithiopis.

Der „kleinen Ilias", welche später als die Aithiopis gedichtet ist und den Namen des Lesches von Lesbos trägt, war der Austrag des Streites nicht pikant genug. Nach ihr führen zwei troische Mädchen die Entscheidung herbei. Trojanisches Volk ist auf den Mauern versammelt, und zwei griechische Späher schleichen sich heran, um die Meinung der Feinde zu erlauschen. Sie hören, wie das eine der Mädchen Ajas rühmt, daß er den Peliden aufgehoben und aus dem Getümmel getragen habe. Da gibt Athene dem andern das frivole Wort ein, das sei kein Heldenstück, denn solche Last könne auch ein Weib tragen. Darauf hin fällt die Entscheidung ebenso, wie in der Aithiopis, aber Ajas ergreift der Wahnsinn, im Wahnsinn faßt er den Plan, die Führer der Achäer zu ermorden, schlachtet statt dessen die Herden und tötet sich dann, nachdem er aus der Raserei erwacht ist und sieht, was er getan hat.

Dort also nur Verdüsterung und Schwermut mit dem Selbstmord

als Folge, hier Wahnſinn, lächerlich grauenhafte Tat und darauf Tod durch eigene Hand.

Dies iſt der Beſtand der Sage, ſoweit ſie uns im ioniſchen Epos noch vorliegt. Es iſt natürlich, daß ein Held von ſo kraftvollem Typus, eine ſo kriegeriſche und zugleich biedere Natur allezeit bewundert und geliebt wurde, und daß ſeine Taten und beſonders ſein Schickſal einen anziehenden poetiſchen und bildneriſchen Stoff boten. An den Grundlinien ſeines Charakters gab es für den Dichter nicht wohl etwas zu ändern, ſeine Taten waren nicht weſentlich zu vermehren. Wohl aber ſuchten ihn zunächſt die Dorer, deren Stamm ja an den Taten der Heroenzeit keinen Anteil hat, zu dem ihren zu machen.[1] Und wer wollte leugnen, daß Ajas, welchen Lukianos „den Hopliten“ nennt, in der Tat eine auffallende Verwandtſchaft mit doriſchem Weſen, eine merkwürdige Ähnlichkeit mit Herakles, dem Nationalheros der Dorer, zeigt? So bemächtigte ſich denn etwa im achten Jahrhundert die doriſche Mythenbildung des Helden, um in ihrem Sinne an ihm zu formen.

Ägina, ein Edelſtein unter den Inſeln und Eilanden, welche die ausgezackte Oſtküſte des Mutterlandes umkränzen, wurde von doriſchem Adel beſetzt, Megara als nördlichſter Vorpoſten und eine der jüngſten doriſchen Herrenburgen gegründet: es legte ſeine Hand auf Salamis, das vor ſeinen Toren lag, und wurde ſein rechtmäßiger Beſitzer. Dieſe Dorer nun nahmen Ajas für ſich in Anſpruch, indem ſie ihn zum Enkel des Aiakos, des Nationalhelden von Ägina, machten, wodurch er auch zugleich zum Verwandten des Peliden wird. Der Sohn des Aiakos iſt Telamon, welcher König von Salamis wird. Dieſer vermählt ſich mit Periboia oder Eriboia. Sie iſt wieder die Tochter des Alkathoos, des Gründers von Megara, wodurch der Beſitztitel Megaras auf Salamis ſeine genealogiſche Bekräftigung erhält. Telamons und Periboias Sohn endlich iſt Ajas. Homer weiß nichts von Ajas dem Aiakiden.

Doriſch iſt auch die bezeichnende Verbindung, in welche der

[1] Vgl. das Kapitel „Die Piſiſtratiſche Rezenſion“ in v. Wilamowitz' Homeriſchen Unterſuchungen S. 235 ff., welches u. a. über dieſen Punkt und Ajas „den Salaminier“ lehrreichen und geiſtvollen Aufſchluß gibt.

Held mit Herakles durch das vermittelnde Glied Telamon tritt. Dieſe Traditionen pflegt beſonders Pindar, der begeiſterte Verehrer Äginas und Sänger des doriſchen Adels. So unterdrückt er zunächſt, um dem untadligen Helden jeden Makel fernzuhalten, bei jeder Erwähnung den Wahnſinn und die mit dieſem verbundene Tat, z. B. Nem. IV 48; ſcharf tadelt er die Entſcheidung für Odyſſeus: Nem. VIII 44 „der ſchillernden Lüge winkt der größte Preis: in heimlicher Abſtimmung unterlag Ajas dem Odyſſeus“; und Nem. VII 36 f.: „hätte der blöde Haufe die Wahrheit geſehen, nimmer hätte im Zorn um die Waffen Ajas durchs Herz geſtoßen das breite Schwert.“ Das Hohelied aber auf den Helden iſt der ſechſte Iſthmiſche Hymnus zum Preiſe des Ägineten Phylakides, eines Siegers im Pentathlon. Da heißt es V. 35 ff.: „Keine Stadt ſpricht in ſo fremder Zunge, die nicht hörte vom Ruhme des Helden Peleus und des Telamoniden Ajas und ſeines Vaters, den der Alkmene Sproß zum erzfreudigen Krieg gen Troja führte mit Tirynths Söhnen.“ Und weiter V. 51 ff.: den Aiakiden rufend zu gemeinſamer Heerfahrt traf Herakles ihn beim Mahle. Telamon reicht ihm die weingefüllte, goldſtarrende Schale. Und die unbezwinglichen Hände gen Himmel hebend fleht er zu ſeinem Vater Zeus, dem Gaſtfreund zu ſchenken aus Eriboias Schoß einen Heldenſohn, unzerbrechlich an Wuchs und Mut, wie ihn, den Bittenden ſelbſt, den die Haut des Löwen, ſein erſter Kampfpreis, umwallt. Der Gott aber ſandte den Herrſcher der Vögel, den gewaltigen Adler. Da durchzuckte ſüße Freude dem Heros das Herz, und wie ein Seher ſprach er: „Werden wird dir ein Sohn, den du wünſcheſt, Telamon, und nach dem Vogel, der da erſchienen, nenne ihn Ajas.“[1]

In inniger Verbindung damit dichtete die Sage weiter, Herakles habe den jungen Ajas nach ſeiner Geburt in ſeine Löwenhaut gehüllt, und dadurch ſei er unverwundbar geworden bis auf eine Stelle an der Hüfte oder unter der Achſel. Alſo ein Analogon zu Achilleus. Dieſen Zug verwertete für den Selbſtmord Äſchylus, bei dem ſich das Schwert zum erſtenmal nur biegt, ohne den Helden verwunden zu können, bis ihm ein Dämon die tödliche

[1] In der Tat hängen die Namen Aiakos und Ajas etymologiſch mit *αἰετός*, Adler, zuſammen, wogegen Aias mit *αἰάζειν*, wehklagen, (Soph. Aj. 430 ff., auch 905) nichts zu tun hat.

Stelle zeigt. Sinnig erzählt noch die spätere Sage, aus Ajas' Grabe sei eine rote Blume entsprossen, die Hyakinthosblume, deren Blütenblätter mit den beiden Anfangsbuchstaben von Ajas' Namen gezeichnet waren.

Für Sophokles sind Ajas und seine Mannen als Salaminier selbstverständlich Athener. Tekmessa begrüßt den Chor als „Stamm der erdentsprossenen Erechthiden" (V. 201 f.), und Ajas nimmt Abschied nicht bloß von Salamis, sondern auch vom „herrlichen Athen und seinem Volke gleichen Stammes" (V. 861), und der Chor verlangt V. 1216 ff. nach dem Anblick von Sunion und Athen. Aber mit Recht wirft v. Wilamowitz die Frage auf: ist Ajas für die Ilias ein Salaminier? Nur zwei Stellen kommen dafür in betracht; an beiden hat schon die alexandrinische Kritik Anstoß genommen. Aus sachlichen Gründen verwarf Zenodot Il. VII 199, die einzige Stelle, wo Ajas seine Geburt und sein Aufwachsen in Salamis erwähnt, Aristarch von den beiden Versen des Schiffskatalogs II 557/8 wenigstens den zweiten. Aber hier muß man weiter gehen. Ajas, der zweite Held der Ilias, erscheint, nicht einmal durch ein Beiwort von dem kleinen Ajas unterschieden, mit seinen zwölf Schiffen in zwei Versen durchaus als „Anhängsel" der Athener, deren Stadt eine glänzende Schilderung von elf Versen gewidmet wird (V. 546—556). Diese ganze Stelle mit den folgenden zwei Versen, welche den durchsichtigen Zweck haben, Ajas für Athen zu annektieren, erweist v. Wilamowitz als eine Eindichtung, welche der jüngsten, attischen Schicht aus dem sechsten Jahrhundert, der Zeit des Peisistratos, angehört (vgl. Hom. Unters. S. 247 f.). Das große Jahresfest zu Ehren des Erechtheus (und der Athene Polias) V. 550/1 verstanden schon die Alten als die Panathenäen, welche bekanntlich Peisistratos einsetzte, Menestheus, der athenische Führer, welcher in der Ilias gar nicht hervortritt, war unvergleichlich „die Rosse zu ordnen und die beschildeten Mannen". Was bei Homer, der ja Reiter nicht kennt, bei dem also ἵπποι nur „Streitwagen" bezeichnen können, das Ordnen der Streitwagen bedeuten soll, ist unerfindlich. Die Verse gewinnen nur einen Sinn, wenn man an die taktischen Neuformationen des athenischen Heeres infolge der Solonischen Reform denkt. Athen, das an den Taten der Heroen so wenig beteiligt ist, und welches

der äoliſche Grundſtock der Ilias nicht kennt, hatte natürlich, als es aufſtrebte zu ſeiner führenden Stellung in Hellas, ein weſentliches Intereſſe daran, auch ſeine Mannen vor Ilios aufmarſchieren zu laſſen, außerdem noch das politiſche, gegen Megara Rechte auf den Beſitz von Salamis ausfindig zu machen. So erweiſen ſich dieſe Verſe ebenſo als attiſche Interpolation, wie jene Abſtammung des Helden als das ſpätere Reſultat doriſcher Bemühungen, Ajas genealogiſch an ſich zu ketten. Telamon der Vater und Eurysakes der Sohn ſind wahrſcheinlich nur perſonifizierte Attribute der Helden, aus ſeiner charakteriſtiſchen Waffe abgeleitet: Telamon „der Schildriemen", Eurysakes „der Breitſchild"; einen ſagengeſchichtlichen Kern in der Heroenzeit, welche das äoliſch-ioniſche Epos darſtellt, haben ſie nicht. v. Wilamowitz erklärt Ajas, der ja zum weſentlichen Beſtand der Ilias gehört, für einen äoliſchen Helden. Auch die äoliſche Lyrik feiert ihn, z. B. Alcäus, Fragm. 48, und das Heroon des Ajas auf dem Vorgebirge Rhoiteion deutet ebenfalls auf einen Kult des äoliſchen Stammes.

Jedenfalls aber hatten die Athener Ajas den Dorern abgejagt und ihn zu einem attiſchen Helden in weiterem Sinne gemacht. Daß ſie dies erreichten, iſt die Frucht der Arbeit eines Jahrhunderts und weſentlich das Verdienſt des vielverkannten und unterſchätzten Gewalthabers Peiſiſtratos. Der Beſitz, den ſie ergriffen hatten, wurde wie die Inſel Salamis ſelbſt zähe behauptet und mit Liebe gepflegt. Ajas wurde ein Lieblingsheros des Staates und Volkes. Er wie ſein Sohn Eurysakes genoſſen vor allem auf Salamis göttliche Verehrung, aber auch in der Hauptſtadt opferte man ihnen auf eignen Altären. Kleiſthenes, der genialſte demokratiſche Staatsmann zwiſchen Solon und Perikles, machte ihn zum Heros Eponymos und benannte bei ſeiner Reform eine der neuen Phylen nach ihm. Und die Phyle Aiantis war eine der angeſehenſten: ihre Mannſchaft, kernige Bauern aus dem Norddiſtrikt von Attika, hatten in der Schlacht bei Marathon den Ehrenplatz auf dem rechten Flügel. Von Philaios ferner, einem anderen Sohne des Ajas, leitete ſich das attiſche Geſchlecht der Philaiden ab, dem u. a. Miltiades und Kimon, mütterlicherſeits auch der Geſchichtſchreiber Thukydides angehörten.

Die dramatiſche Behandlung.

Aus der Generation der älteren Dramatiker nahm den dankbaren Stoff, welchen das Epos von dem tragiſchen Ende des gewaltigen, nunmehr zum Nationalhelden erhobenen Mannes bot, Äſchylus in Angriff und goß ihn in die Form ſeiner Trilogie „die Entſcheidung über die Waffen“ d. h. „das Waffengericht“, „die Thrakerinnen“ und „die Salaminierinnen“. Die Zuſammengehörigkeit dieſer drei Dramen hat Welckers genialer Blick erkannt, jedoch iſt ihre Rekonſtruktion aus den paar erhaltenen Verſen und aus den Bemerkungen der Scholiaſten, denen die Dramen vorlagen, natürlich unmöglich. Doch können wir uns von ihrem Hauptinhalte ſehr wohl ein Bild machen. Im „Waffengericht“ muß die Expoſition die notwendige Vorausſetzung der Handlung geboten haben, alſo hier die Preisausſetzung der Waffen durch Thetis mit der Beſtimmung, daß ſie dem Würdigſten gehören ſollen. In dieſe Partie ſind vielleicht die ergreifenden Verſe einzureihen, welche uns Plato (Staat II 383 B) als Äſchyleiſche erhalten hat: eine Anklage der Thetis gegen Apollon, den Mörder ihres Sohnes, weshalb Plato den Dichter tadelt; dann Erhebung des Anſpruchs durch Ajas und Odyſſeus, Vorſchlag Agamemnons, um die Waffen zu kämpfen, abgewieſen von Ajas, weil er Odyſſeus nicht als ebenbürtigen Gegner anerkennt. Höhepunkt die Ausfechtung des Streites durch Rede und Gegenrede, darauf der Spruch und deſſen Wirkung auf die beiden Rivalen. Letzteres ſcheint hervorzugehen aus einem erhaltenen Verſe:

Was frommt's, ein Leben tragen, welches Schmerzen bringt?

Aus einem andern Verſe, welcher eine Anrede an Thetis, die Herrin des Chors von 50 Nereiden, iſt (das Wort Chor beruht aber nur auf Konjektur), ſchloß Hermann falſch, den Chor hätten Nereiden gebildet. Schon Welcker hat den Irrtum nachgewieſen (Griech. Trag. I, S. 38). Vielmehr geht aus der Nachahmung des Äſchyleiſchen Stückes durch den römiſchen Dramatiker Pacuvius, deſſen Dichtung freilich auch verloren iſt hervor, daß der Chor aus gefangenen Troern beſtand, die zugleich als Richter fungierten, wie in der Aithiopis. Aus demſelben Stück wiſſen wir von jenem Vorſchlag Agamemnons und ſeiner Zurückweiſung. — Das Mittelſtück,

„die Thrakerinnen", behandelte Ajas' Tod. Der Inhalt entspricht dem Sophokleiſchen Ajas: Wahnſinn, Herdenmord, Ajas' Tod durch eigne Hand. Ajas iſt bei Äſchylus aber teilweiſe unverwundbar (ſ. o.), ſein Tod erfolgt nach der üblichen Bühnenpraxis nicht auf der Szene, ſondern wird durch Botenbericht gemeldet. Aus einer Scholiennotiz geht weiter hervor, daß Menelaos auch hier ſchon gehäſſig gegen den Toten auftritt, alſo auch, daß Teukros letzteren verteidigt. Den Chor bilden kriegsgefangene Thrakerinnen. — Von dem Schlußſtück iſt ſo gut wie nichts erhalten außer dem Titel „Salaminierinnen". Doch läßt ſich aus der Sage und aus dem Reflex von Sophokles' Ajas, beſonders aus der Klage des Teukros (V. 992 ff.) der Inhalt erſchließen: Ankunft des Teukros mit dem kleinen Euryſakes und Tekmeſſa auf Salamis, ſein Bericht über Ajas' Taten und Ende, Anklage Telamons gegen Teukros, Verſtoßung des Sohnes durch den galligen Alten und Weggang des Teukros mit Ausblick auf ſeine zweite Heimat Salamis auf Kypros.

Überblicken wir die ganze gewaltige Trilogie, ſo ergibt ſich, daß der Dichter auch Teukros' Schickſal in die Handlung hineinzieht. So bildet das Ganze nur eine äußerliche Einheit; nur das erſte Stück iſt mit dem zweiten innerlich verbunden. Der Schluß des Waffengerichts ſpannt auf das Mittelſtück, den Gipfelpunkt, aber mit dem Tode des Helden iſt für den Hörer die tragiſche Handlung am Ende. Ob und wie die Kunſt des Dichters dem atheniſchen Zuſchauer die Spannung erhalten hat, können wir natürlich nicht mehr beurteilen.

Die Behandlung des Stoffes durch Sophokles.

Die Vorfabel.

Um den Beſitz der Rüſtung Achills, welche dem verdienſtvollſten Helden im Heere der Achäer zufallen ſoll, bewerben ſich Ajas und Odyſſeus. Ein Gericht iſt eingeſetzt, den Streit zu entſcheiden. Bei der Abſtimmung, welche durch Abgabe und Auszählung von Stimmſteinen erfolgt, wird ein Betrug verübt (V. 1136), als deſſen Urheber Teukros den Menelaos hinſtellt. Infolgedeſſen

wird die Rüſtung Odyſſeus von Agamemnon zugeſprochen, während ſie Ajas gebührt. Darüber ergreift dieſen ſchwerer Zorn; rachebrütend zieht er ſich in ſein Zelt zurück. Die ſchnöde Mißachtung ſeiner Heldenehre, die Erkenntnis, daß ein Betrug ihn um den Preis gebracht hat, kehrt ſeinen Grimm gegen die Fürſten des Heeres, beſonders gegen die Atriden und Odyſſeus. Er faßt den Plan, alle zu ermorden. Mitternacht macht er ſich ans Werk; vergebens ſucht ihn ſein angſterfülltes Weib zurückzuhalten. Mit dem Schwert geht er allein hinaus in die Nacht und ſchleicht zum Zelt der Atriden, um dieſe zuerſt zu treffen. Doch Athene wacht über das Heer. Der Held hat ſich ihren Zorn zugezogen. Schon beim Auszug in den Krieg hat er übermütig geprahlt, auch ohne den Beiſtand der Götter Ruhm zu erwerben, und ſpäter bei einem Kampfe die Hilfe der Göttin vermeſſen zurückgewieſen. — In dem Augenblicke, wo er ſeinen frevlen Vorſatz ausführen will, verwirrt ſie ſeine Sinne. Er fällt in die Herden und treibt dann einen Teil der Tiere in ſein Zelt, um ſeine Rache weiter zu kühlen. Der wachſame Odyſſeus, welcher von dem rätſelhaften Vorfall ſchon gehört hat, iſt ſeiner Spur gefolgt, begleitet von ſeiner unſichtbaren Schützerin Athene, und bis vor Ajas' Zelt gelangt, wo er zweifelnd ſtehen bleibt. Damit ſetzt die Handlung ein.

Die Fabel.

In der erſten Morgenfrühe ſtehen Odyſſeus und Athene vor Ajas' Zelt. Ajas iſt drinnen bei ſeinem vermeintlichen Rachewerk. Einem Widder, Agamemnon, hat er die Zunge herausgeriſſen, einen andern, Odyſſeus, peitſcht er. Von Athene herausgerufen, zeigt er ſich in ſeinem Wahnſinn. Nachdem er wieder hineingetreten iſt, weicht die Krankheit. Er erkennt, was er getan hat, und daß ihm nur der Tod übrig bleibt. Seine Umgebung täuſcht er über ſeine Abſicht. Am Strande ſtürzt er ſich in ſein Schwert. Sein Bruder Teukros eilt herzu, um den Leichnam vor Schmach zu ſchützen. Die Atriden verweigern aber die Beſtattung: Ajas' Leiche ſoll eine Beute der Geier werden. Der Edelmut des Odyſſeus bewirkt, daß Agamemnon von ſeinem Vorſatz zurücktritt und die Beiſetzung des Leichnams geſtattet.

Das Gerüst der Tragödie.

Ort der Handlung: das Schiffslager der Achäer vor Troja am Meeresstrand. Szene: vor dem Zelt des Ajas, welches den Hintergrund bildet. Das Zelt hat die Gestalt eines Hauses, wie das des Achilleus, welches Homer in der Ilias XXIV 448 ff. schildert, nicht etwa die uns bekannte Form. Zeit: früher Morgen. Von Sz. 4, Auftr. 2 an bis zum Schluß des Stücks spielt die Handlung in einem Waldtal (V. 892) nicht weit vom Strande.

Prolog V. 1—133. Personen: Athene (unsichtbar, aber am Klang ihrer metallenen Stimme zu erkennen), Odysseus. Expositionsszene.

Odysseus der rätselhaften Tat des Herdenmordes auf der Spur, welche bis vor Ajas' Zelt führt. Aufklärung durch Athene über Grund und Zweck der Tat, über ihr Eingreifen und den jetzigen Zustand des Täters. Der wahnsinnige Ajas, herausgerufen, tritt aus dem Zelt, blut- und schweißtriefend, die Geißel in der Hand, mit schaurigem Triumphgelächter, gibt Aufschluß über sein Tun im Zelt; dann wieder hinein. Wirkung des Anblicks auf Odysseus. Odysseus und Athene ab.

Einzugslied des Chors salaminischer Krieger V. 134—200.

Motiv des Erscheinens: Besorgnis für Ajas, Furcht für sich. Er will, der Schwache, sich unter den Schutz des Mächtigen flüchten. „Wer hat dich zu der Tat getrieben? Artemis? Ares? Denn im Wahnsinn, den ein Gott gesandt, ist sie geschehen. Tritt entgegen den Lügen der Atriden und des Odysseus, birg dich nicht im Zelt; auf gegen den andrängenden Übermut deiner Feinde!"

Erste Szene V. 201—595 in 2 Teilen.

Erster Teil V. 201—347. Chor, Tekmessa.

a) Wechselgesang zwischen Tekmessa und Chor V. 201—262.

„Ajas, den mächtigen, gewaltigen, hat einer Krankheit wütender Sturm gepackt, Wahnsinn, der in der Nacht ihn entehrt hat. Im Zelt liegen die Opfer seines Wahns. Wehe der Botschaft! Ich fürchte, was sich naht; sterben wird müssen der Held. Zeit ist's für uns, über Meer zu fliehen vor dem Dräun der Atriden."

„Doch ſchon vorübergerast iſt der Wahnſinnsſturm, in tiefen Schmerz iſt Ajas verſunken.“

b) Geſpräch mit Expoſition V. 263—347. Ajas in der Nacht bis zu ſeinem Weggang, dann von ſeiner Rückkehr an. Sein Verhalten in der Expoſitionsſzene durch die im Zelt beobachtende Tekmeſſa reflektiert. Jetziger Zuſtand des Helden: erwacht aus dem Wahnſinn, Verzweiflung, Jammer, unheilverkündendes Brüten.

Ajas ruft von innen nach Sohn und Bruder. Tekmeſſa öffnet das Zelt. Das Ekkyklema enthüllt das Innere: Ajas auf den geſchlachteten Tieren ſitzend.

Zweiter Teil V. 348—595. Chor, Tekmeſſa, Ajas; ſpäter ein Diener mit Euryſakes.

a) Klagelied des Helden, begleitet von Bitten und Beſchwörungen Tekmeſſas und des Chors V. 348—429.

„Treues Schiffsvolk, du allein kannſt helfen meiner Not: töte mich. Geſchändet durch lächerliche Tat iſt der Stolz. Unſeliger ich, der in wehrloſe Herden fiel, verhöhnt vom Laertiaden, dem Gefäß der Bosheit. Könnt' ich ihn und die Atriden verderben! Nacht des Erebos, nimm mich auf, der keine Stätte mehr hat bei Göttern und Menſchen. Troja, nicht mehr wirſt du ſehn den Erſten der Hellenen.“

b) Geſpräch: Todesſehnſucht und Begründung; ſtiller Entſchluß, zu ſterben; Abſchied von Euryſakes, V. 430—595. „Telamon der gekrönte, ich, Ajas, ſein Sohn, der entehrte. Was bleibt mir, verhaßt den Göttern und Menſchen? Allein eine Tat, würdig meines Stammes, der nur in Ehren leben kann.“ Tekmeſſa: „Der Zwang des Schickſals iſt das ſchwerſte Übel; doch muß man es ertragen: ſiehe mich! Erbarm dich deines Weibes, deines Kindes, ſchone des Vaters, der Mutter!“

Der Knabe wird auf Ajas' Verlangen gebracht; er nimmt ihn auf den Arm: „Wachſe auf in harter Zucht wie dein Vater, werd' ihm gleich, doch glücklicher! Teukros ſei dein Hüter und bringe dich zu Telamon und Eriboia, der Schirm ihres Alters zu werden.“ — Ekkyklema zurück, alle ab bis auf den Chor.

Erſtes Standlied V. 596—645.

„Salamis, herrliches Eiland, Schlimmes ahnt mir, dem Mühſalbeladnen: ſterben werd' ich hier. Ajas liegt im Wahnſinn, vergeſſen ſind ſeine Taten. Arme Mutter, armer Vater! Beſſer Tod als Wahnſinn."

Dritte Szene V. 646—692. Chor, Ajas, Tekmeſſa (ſ. V. 684/5).

„Die Zeit ändert alles, auch ſtarrer Sinn erweicht. Mein Weib ſoll nicht zur Witwe, mein Knabe nicht zur Waiſe werden. Am ſtillen Strand will ich mich reinigen von der Befleckung. Beugen will ich mich den Atriden. Ihr aber wünſchet Erfüllung dem Verlangen meines Herzens; bald werdet ihr erfahren, daß ich gerettet bin." — Alle ab bis auf den Chor.

Zweites Standlied V. 693—718, im Kontraſt zum erſten.

„Wonne durchrieſelt mich, freudevoll ſchwingt ſich mein Herz empor. Pan, reigenwaltender Herrſcher, erſcheine! Komm, Apollon, mir gnädig! Ares' Dunkel weicht, heller Tag naht den Schiffen, denn Ajas beugt ſich den Göttern, hadert nicht mehr mit den Atriden."

Vierte Szene in fünf Auftritten V. 719—1184.

1. Auftritt V. 719—814. Chor, Bote, dann Tekmeſſa mit Euryſakes (V. 809). Bote: „Teukros vom Myſierzug zurück, jetzt in der Verſammlung der Achäer, welche dem Ajas Tod durch Steinigung androht. Streit, mühſam durch die Älteſten geſchlichtet. Ich von Teukros geſchickt, Ajas im Zelt zurückzuhalten. So hat Kalchas wohlmeinend geraten, denn dem Helden droht heute Verderben." Ajas iſt fort. Tekmeſſa in Verzweiflung. Ordnet an, daß der Chor in zwei Hälften den Strand abſucht, auch ſie will helfen. — Chor nach rechts und links ab. Tekmeſſa übergibt Euryſakes dem Pädagogen, dann ebenfalls ab.

2. Auftritt V. 815—865. Szenenwechſel. Waldtal in der Nähe des Strandes. Ajas allein; vor ihm das Schwert Hektors, friſch geſchärft, der Griff in den Boden gegraben.

Monolog. „Das Mordſchwert ſteht, zum Werk bereitet und gerichtet. Zeus, ſende Teukros, daß er meinen Leichnam ſchütze vor Schmach; Hermes, geleite wohl mich durch den Tod; Erinyen, euch rufe ich zur Rache. Helios, künde den Eltern mein

Geſchick, Thanatos, nimm mich auf, lebt wohl Heimat, Freunde, Eltern!“ — Stürzt ſich ins Schwert.

3. Auftritt V. 866—973. Chor von rechts und links in die Orcheſtra, Ajas ſuchend: „Mühſal vergeblichen Suchens! Nicht hier, nicht dort iſt er zu finden. Helft, ihr Fiſcher, helft, ihr Nymphen des Olympos und Boſporos!“ Tekmeſſa tritt auf aus dem Hintergrund, findet Ajas, bricht jammernd über der Leiche zuſammen. Bedeckt ſie dann mit ihrem Mantel. Totenklage: „Dies iſt das Werk der Atriden und Athenes. Die Feinde triumphieren, doch auch ſie werden jammern, wenn ſie merken, was ſie verloren.“

4. Auftritt V. 974—1043. Die Vorigen; Teukros mit Dienern, ſchon vor dem Auftreten klagend.

Schmerzausbruch des Teukros. Befehl, ſchnell Euryſakes hierher in ſeinen Schutz zu bringen. Deshalb Tekmeſſa ab. V. 1168 kommt ein Statiſt als Tekmeſſa mit Euryſakes. Jetzt Totenklage des Teukros. Enthüllung der Leiche. Ajas hat mit ſeinem Leben auch Teukros vernichtet. Der ungerechte, gallige Telamon wird ihn aus der Heimat vertreiben. Ratlos, auch wie er das Schwert aus der Wunde ziehen ſoll. Und es wird Zeit, denn ſchon naht Menelaos mit Herolden.

5. Auftritt V. 1044—1184. Menelaos: „Ajas ſoll wegen Auflehnung und Mordverſuch nicht beſtattet, ſeine Leiche den Vögeln zum Fraß am Strande hingeworfen werden. Furcht regiert Staat und Heer. Ich verbiete dir, Teukros, die Beſtattung, ſonſt gräbſt du dir ſelbſt dein Grab.“ Teukros: „Du haſt hier nichts zu befehlen. Ajas war ein Fürſt und nicht euer Mann. Um dein Geſchwätz kümmere ich mich nicht.“

Steigerung des Streites in erregter Stichomythie. Rückzug des Menelaos V. 1160. Dann ſogleich Tekmeſſa mit Euryſakes zurückkehrend.

Teukros ſetzt Euryſakes mit Locken der Mutter und des Kindes am Leichnam nieder, ſchneidet auch ſich eine Strähne ab und gibt ſie Euryſakes in die Hand. Dieſer berührt mit der andern den Leichnam und bleibt in dieſer Stellung mit Tekmeſſa. Dann Teukros ab, um für das Begräbnis zu ſorgen.

Drittes Standlied V. 1185—1222. „Wann wird kommen das Ende der Mühen dieſes unabſehbaren, unſeligen Krieges? Wäre doch vorher ſein Erreger [Paris] zum Hades gefahren! Um ihn entbehr' ich der Becher, der Flöten, der Liebe Luſt, liegen muß ich, das Haar vom Nachttau benetzt. Sonſt war Ajas mein Schild, nun iſt er dahin. Wär' ich, wo Sunions Felſen ragt, könnt' ich begrüßen das heilige Athen!"

Schlußſzene V. 1223—1419. Chor, Teukros, Agamemnon; ſpäter Odyſſeus. Agamemnon: „Wie kann ſich einer Sklavin Sohn erkühnen, Agamemnons Herrſcherſtellung anzuzweifeln? Wer war überhaupt Ajas! Du haſt dich meinem Spruch zu fügen, ſonſt koſteſt du die Peitſche. Bring einen Freien, deine Sache zu führen." Teukros: „Wehe des ſchnöden Undanks gegen den Mann, der die Schiffe der Achäer gerettet und mit Hektor gekämpft! Die Schmach meiner Abkunft gebe ich dir, dem Pelopiden und Atriden, zurück, ich, der Sohn erlauchter Eltern. Und Gewalt gegen Gewalt, wenn du die Beſtattung weigerſt."

Odyſſeus und Agamemnon in Wechſelrede. Agamemnon zieht ſich Schritt für Schritt vor Odyſſeus' Gründen zurück. „Feindſchaft ſoll Verdienſte wie des Ajas nicht vergeſſen machen. Ich haſſe nicht mehr, er war ein adeliger Mann. Hier nachgeben iſt nicht Feigheit, ſondern Gerechtigkeit. Wir alle kommen einſt zum Ziel des Grabes." Agamemnon weicht, ſcheidet jedoch mit Haß von Ajas. Umſtimmung des Chors und Teukros: „Fluch den Atriden, Odyſſeus ein edler Mann. Auf zur Beſtattung!"

Die Linie der Handlung.

Expoſition: Der Held im Wahnſinn und ſeine Tat. V. 1—133.

Steigende Handlung: Die Wirkung der Tat, in drei Stufen. V. 201—814.

1. a) Der Held, vom Wahnſinn gelöſt, allein im Zelt unter dem Eindruck der Tat, und die Stimmung der Seinen. V. 201—347.

   b) Der Held auf der Szene: Sehnſucht nach dem Tode und ſtiller Entſchluß zu ſterben. Abſchied von Euryſakes. V. 430—595.

2. Retardation: Scheinbare Willensänderung des Helden zu dem Zwecke, die Seinen über seine Absicht zu täuschen, um in Ruhe zu sterben. . . . . V. 646—692.
3. Botenszene: Ajas in tödlicher Gefahr. . . V. 719—814.

Höhepunkt: Abschied des Helden vom Leben, und Tod. V. 815—865.

Sinkende Handlung in drei Stufen: Folgen des Selbstmords. V. 866—1184.

1. für Tekmessa: Jammer, Verwaisung. . . V. 866—973.
2. für Teukros: Verstoßung, Heimatlosigkeit. V. 974—1039.
3. für den toten Helden: Verweigerung des Begräbnisses. V. 1040—1184.

Ausgang: Die Entehrung des Toten verhindert, seine Bestattung erwirkt durch das Eingreifen des Odysseus. V. 1223—Schluß.

Freytag sagt in der „Technik des Dramas“ S. 142: „Die Helden des Epos und der Sage sträuben sich heftig gegen die Verwandlung in dramatische Charaktere, sie vertragen nur ein gewisses Maß von innerem Leben und menschlicher Freiheit; wer ihnen mehr verleihen will, dem zerreißen sie das lockere Gewebe ihrer Mythe in unbrauchbare Fetzen.“

Dieser Satz ist nur mit einer Beschränkung richtig: wenn sich nämlich der Dichter bescheidet, nur die Handlung, welche das Epos erzählt, in dramatische Form zu bringen.

Wie sich ein Epos für den Dramatiker verwerten läßt, wie in jeder erzählenden Dichtung tausend Keime beschlossen liegen, welche nur des befruchtenden Regens harren, um in dramatischer Organik aus dem epischen Mutterboden als neue Gebilde aufzusprießen, das lehrt gerade für das ionische Epos Goethe, welcher uns in diesem Falle auch einen Blick in das geheimste Schaffen eines wahren Dichters vergönnt.

Der öffentliche Garten in Palermo am Meere lenkte den inneren Blick des Dichters auf den Wundergarten des Alkinoos; die Wogen des Meeres, ihr Anschlagen ans Ufer rief ihm die Insel der seligen Phäaken in die Sinne, ins Gedächtnis. Er eilte einen Homer zu kaufen und las den sechsten Gesang der Odyssee. Nun ließ es ihn nicht wieder los. Vor ihm stiegen auf die Gestalten der lieblichen

Nauſikaa und des Odyſſeus, mit dem ſich ja Goethe ſelbſt ſpäter in den Erinnerungen zur Nauſikaa während der italieniſchen Reiſe vergleichen konnte. Das Verweilen in jenem Garten gebar die Idee zur Tragödie Nauſikaa. Goethe geſteht, der Plan habe ihn ſo in Beſchlag genommen, daß er darüber ſeinen Aufenthalt zu Palermo, ja den größten Teil ſeiner übrigen ſiziliſchen Reiſe verträumt habe. So ſchildert er uns unter Taormina, wie nur er es vermag, ſeinen zwiſchen Träumen und Geſtalten ſchwebenden Seelenzuſtand während eines Aufenthalts unter Orangenbäumen in einem verwahrloſten Bauerngarten. Er durchdachte den größten Teil des künftigen Trauerſpiels bis in das kleinſte Detail.

Leider hat das Werk nur in der Seele des Dichters gelebt und iſt unter den Eindrücken italiſcher Kunſt und Natur verblaßt, zur Niederſchrift, diesmal nach höchſt „unlöblicher Gewohnheit", nicht gekommen. Außer dem Verluſte der Iphigenie von Delphi — bei der Vorſtellung ihrer Wirkung mußte Goethe weinen „wie ein Kind" — haben wir von allen nur konzipierten und im Geiſte ausgeführten Dichtungen unſeres größten Genius nichts mehr zu beklagen als den der Nauſikaa. Die Skizze der Handlung zeigt, wie Goethe ſelbſt ſich zu ſeiner Forderung ſtellt, welche er bei dieſem Anlaß erhebt und welche uns auch im Falle des Ajas beſchäftigen muß. Er ſagt, die Nauſikaa ſollte „eine dramatiſche Konzentration der Odyſſee" ſein. Er hielt ſie nicht für unmöglich, „nur müßte man den Grundunterſchied des Drama und der Epopöe recht ins Auge faſſen". Goethe war ja mehr eine epiſche als dramatiſche Natur, aber ſchon Titel und Inhalt der Skizze beweiſt, daß die Tragödie in Wirklichkeit das Schickſal einer Jungfrau, welche in der Odyſſee nur reizende Nebengeſtalt iſt, zum Objekt ihrer Darſtellung nehmen wollte. Daß Odyſſeus auf Nauſikaa überhaupt einen Eindruck gemacht hat, läßt ſich aus der Natur des Menſchen annehmen und auch aus dem Epos beweiſen. Sicher iſt, daß es nicht im Plane Homers lag, eine etwa aufkeimende Liebe zur Entfaltung und zu einem notwendig tragiſchen Ende zu bringen. Dieſe Ausgeſtaltung wäre Goethes eigenſtes Werk geweſen. Im Epos ſchlummert eben nur der Keim zu dieſer Tragödie.[1]

[1] Übrigens hat ſich auch Sophokles die Geſtalt Nauſikaas nicht entgehen laſſen. In einem Jugenddrama „die Wäſcherinnen" oder „Nauſikaa" hat er

Die Freiheit zu der Benutzung des Epos im Goethiſchen Sinne mangelte freilich dem antiken Dramatiker, und für ihn behält jener Satz Freytags ſeine Wahrheit. Sie dürfte ſich an keinem Helden ſchlagender betätigen als an Ajas.

Zunächſt bereitet der Charakter dieſes Helden einem dramatiſchen Dichter, mag er nun ein noch beſonders gebundener Grieche oder ein Moderner ſein, erhebliche Schwierigkeiten. Ajas, wie ihn das Epos als Menſchen von Fleiſch und Blut verkörpert hat, eignet ſich nur zum paſſiven, niemals zum aktiven Helden. Für einen ſolchen fehlt ihm die geiſtige Schwungkraft und Beweglichkeit, die nötige Leidenſchaft, auf das Objekt außer ihm geſtaltend zu wirken, der göttliche Funke, welcher Ideen gebiert oder mit dämoniſcher Kraft eine Welt in Trümmer legt. Ajas iſt zu ſehr phyſiſche Maſſe, ein nur roh beſeelter Stoff. Er wird dem Dichter, welcher danach ringt, ihn in geiſtigen Fluß zu bringen, den äußerſten Widerſtand entgegenſetzen; er kann wohl Leiber zerſchlagen, aber keine Seelen bezwingen. Dann, welche Taten, auf der Bühne darſtellbar, ſelbſt auf unſrer mit allen Mitteln raffinierter Technik und Maſchinerie eingerichteten, ſollte er vollbringen? Welcher Held der Ilias überhaupt? Dieſe Taten, welche empfänglicher Sinn noch heute mit Entzücken lieſt, ſind eben des Epos, nicht des Dramas.

Dennoch zieht Ajas an durch die unwiderſtehliche Wucht ſeiner Tapferkeit, die ihn zu dem zweiten der Helden vor Troja macht, und durch ſeinen tragiſchen Ausgang. Außer Äſchylus und Sophokles — Euripides ſcheint er nicht gereizt zu haben — dichteten Tragödien dieſes Stoffes die Griechen Aſtydamas und Theodektes von Phaſelis. Beſonders feſſelte er die Römer: Livius Andronicus, Ennius, Pacuvius und Accius kennen wir als Dichter eines Ajas. Ein Kurioſum iſt es, daß ſelbſt Auguſtus an einem Ajas dichtete, vermutlich, weil er ſelbſt ſo wenig von dieſem Helden in ſich trug.

Selbſt einen modernen Dichter könnte der Stoff noch reizen. Vielleicht iſt es nicht überflüſſig, die Frage aufzuwerfen, wie ein ſolcher das Problem anfaſſen würde, weil wir daraus einen

ſie behandelt und ſelbſt in der Rolle der Heldin auftretend durch ſein graziöſes Ballſpiel Bewunderung und Beifall der Zuſchauer entfeſſelt.

Maßstab für unsere Beurteilung der Behandlung durch Sophokles, ihrer Schwächen und Stärken, gewinnen. Uns kann es nicht zweifelhaft sein, daß der Selbstmord des Helden die Katastrophe bilden müßte, wonach sich als Grundskizze der Handlung etwa folgendes ergeben würde: Exposition: Tod Achills; das Verdienst, seine Leiche den Feinden zu entreißen, gebührt Ajas, dem Ersten der Helden nach dem Falle Achills. Erregendes Moment: Thetis setzt die göttliche Rüstung des Sohnes dem verdienstvollsten der Achäer zum Preise aus. Steigende Handlung: Bewerbung des Ajas und Odysseus; Einsetzung eines Schiedsgerichts. Höhepunkt: Jeder der Helden legt seine Verdienste um die Sache des Krieges dar. Entscheidung für Odysseus. Peripetie: Wirkung auf Ajas, ohne oder mit Wahnsinn nebst lächerlich grauenhafter Tat, Entschluß zum Tode. Katastrophe: Monolog des Helden, Selbstmord.

Hier bieten sich dem Dichter psychologische Aufgaben ersten Ranges: die Erregung, welche in den Bewerbern beim Aussetzen des Preises erwacht und sich zu dem Entschluß verdichtet, um jeden Preis den köstlichen Gewinn zu erwerben; der Streit mit dem prachtvollen Kontrast des Meisters im Worte und in der Einwirkung auf bestimmbare Menschen zu dem unbehilflichen, stammelnden Mann der Tat, welcher für seine Heldenehre mit einer Waffe fechten muß, die zu führen ihm versagt ist; schließlich der Seelenkampf des in gerechter Sache ohne Schuld Unterlegenen, die Unmöglichkeit der Rache trotz physischer Überkraft, die logische Notwendigkeit des Selbstmords. Dabei ergibt sich, daß bei dieser Anlage der Dichtung der Ausgang des Helden, wie ihn die Aithiopis hat, für Ajas der würdigere ist, also ohne Wahnsinn und die ihm folgende Tat.

Äschylus hat, wie oben gezeigt wurde, für seine Trilogie den Stoff so geteilt, daß er für das erste Stück den Wortkampf der Helden, für das zweite, wie wir annehmen müssen, den Selbstmord des Helden, der freilich nur durch Botenbericht gemeldet wird, oder die diesem vorhergehende Szene zum Höhepunkte machte. Damit wies das erste Stück auf das zweite als Ergänzung hin.

Sophokles, welcher jedes Drama als künstlerische Einheit behandelte — er hat übrigens außer dem Ajas auch einen Teukros und einen Eurysakes gedichtet — verzichtete auf die dramatische Darstellung des Waffengerichtes und wählte als Problem lediglich

die Wirkung des Spruchs auf den Helden. Damit ist für Ajas als handelnde Person die unglücklichste Situation geschaffen. Die Exposition zeigt den Helden unzurechnungsfähig. Beim Auftreten ist er von vornherein zur Ohnmacht verurteilt: er kann nichts anderes tun als sterben. Dem Dichter bleibt also als einzige dramatische Aufgabe, den Seelenkampf des Helden darzustellen, welcher zum Entschluß des Todes führen muß. Ja, im Grunde ist von einem Kampf, von einem Für und Wider der streitenden Gründe gar nicht die Rede. In dem Augenblick, wo Ajas aus dem Wahnsinn erwacht und sieht, daß er zum Gespött der Menschen geworden ist, steht es fest, daß es für ihn nur ein Mittel gibt, dem schmachvollen Dasein zu entrinnen, das ihm hier auf Erden nunmehr unwiderruflich beschieden ist. Die Handlung mithin, soweit der Held sie führt, beschränkt sich auf Klage, Entschluß zum Tode und Ausführung des Entschlusses, ist also äußerst dürftig.

Mit Ajas' Tode, d. h. nach dem Höhepunkte der Tragödie, ist unser Interesse erloschen, denn für uns hat damit die Handlung ihren Abschluß erreicht. Nicht für den Griechen. Er mußte erfahren, ob die Seele des Helden im Hades ihre Ruhe finden werde, — welche nur die Bestattung verbürgt. Diese aber wurde Ajas bereits im Epos durch die Atriden verweigert.

Schon Immermann bemerkt in seiner halbverschollenen, aber keineswegs veralteten Abhandlung „Über den rasenden Ajax des Sophokles" (S. 53): „Nach unsern Ansichten schließt das Trauerspiel mit dem Tode des Helden; nach denen der Griechen bleibt Ajax bis zum Scheiterhaufen Held der Tragödie. Nicht der Tod ist sein Letztes, sondern die Verbrennung; bis dahin hört er nicht auf, durch seine Vertreter zu handeln und, wenn auch nur stumm, in der Sympathie der Zuschauer zu leiden. Bis dahin kann das Schicksal fortwährend Gesetze an ihm vollstrecken. Und wenn wir dies nur festhalten, so befremdet uns der letzte Teil des Stückes nicht mehr. Die Dichtung erscheint auch in ihm durchaus fortschreitend, harmonisch gebildet, bis ins einzelne gegliedert." — Und Welcker: „Der andere Teil der Tragödie beruht auf seinem (Ajas') Recht und auf der religiösen Vorstellung von einem Heroengrab. Nicht im Teukros allein spielt, seitdem Ajas tot ist, das Stück fort, sondern in einer Person wie in der andern, und nur zur Ent-

wicklung des Plans, daß Ajas als Heros aus dem Kampf hervorgehe.“ Als Heros aber verehrten ihn Athen und seine Bürger. Unerträglich mußte daher für die Zuschauer die Vorstellung sein, daß der Leichnam des Helden unbestattet verwesen und eine Beute der Geier werden könne. Auch in der Antigone ist ja der Angelpunkt der Handlung der Kampf um die Bestattung oder Nichtbestattung der Leiche des Polyneikes.

So füllt denn der Streit um die Beisetzung des Ajas Peripetie und Ausgang. Er vollzieht sich fast in den Formen eines Prozesses, dessen wechselnden Phasen der bewegliche Athener immer mit Spannung folgt, in diesem Falle mit doppelter. Sind doch Ajas und sein Vertreter Teukros athenische Landsleute, die Gegenpartei Spartaner. Das gute Recht, die heilige Pflicht steht auf athenischer Seite und wird von den Gegnern brutal bekämpft. Die Aufführung der Tragödie ferner fällt in eine Zeit, wo der tödliche Haß beider Staaten den verhängnisvollen Zusammenstoß zwar noch hinauszuschieben, aber auf die Dauer nicht zu vermeiden vermag. So konnte die Verfechtung und der Austrag des Streites um Ajas' Bestattung stürmischen Beifalls gewiß sein.

Auch die innere Einheit des Stückes ist nicht zerstört. Der Held ist zwar ein stiller Mann, aber sein Geschick bleibt der Brennpunkt der weiteren Handlung bis zum Schluß. Wohl begründet ist auch die Bewunderung, welche man der Klarheit und Durchsichtigkeit des Gesamtbaues und der in die Handlung eingreifenden Charaktere von jeher gezollt hat.

Die Wahl der Personen ergibt sich aus dem Epos und den Erfordernissen der Handlung. Die Personen des Spiels sind außer dem Helden Tekmessa und Teukros. Tekmessa dient der starren, erzenen Masse des Helden als tief und zart empfindendes weibliches Gegenbild, Teukros ist die notwendige Fortsetzung des Helden und der entschlossene Verfechter seiner Sache. Fein abschattiert sind auch die Personen des Gegenspiels in der Folge Menelaos, Agamemnon und Odysseus (vgl. die Charakterzeichnung). Indem ferner Odysseus sich über die Parteien erhebt, durch das Gewicht seiner Gründe und die Größe seiner Persönlichkeit den versöhnenden Ausgang erzwingt, hat der Konflikt seine Lösung von innen heraus gefunden und ist der Maschinengott vermieden, und der Zuschauer

ſcheidet zugleich mit dem Bewußtſein, daß der Athener Ajas keinem unwürdigen Gegner erlegen iſt.

Bei dem Verluſt der Epen und der Thrakerinnen des Äſchylus laſſen ſich die Neuerungen, welche Sophokles in ſeiner Dichtung vornahm, nur zum kleinen Teil feſtſtellen oder vermuten. Den Plan zur Ermordung der Fürſten ſcheint Ajas nach der kleinen Ilias erſt im Wahnſinn zu faſſen, Sophokles dagegen läßt ihn bei voller Beſinnung zu dem unheilvollen Entſchluß gelangen. Damit wäre der Held verantwortlich für das beabſichtigte Verbrechen und mit ſchwerer Schuld beladen. Allerdings befremdet es dann, daß der Dichter weder ein Schuldbewußtſein bei dem wieder zur Vernunft erwachten Helden andeutet, noch ſonſt im Stück dieſe ſittliche Schuld hervorhebt. Wenn aber Sophokles als erſter dichtet, daß bei der Abſtimmung ein Betrug zugunſten des Odyſſeus geſchehen iſt, wenn er als deſſen Urheber die Atriden beſchuldigen läßt, ſo iſt klar, was er damit bezweckt: der Preis iſt dem Helden nur durch die Schlechtigkeit ſeiner Feinde entriſſen, und dieſe ſollen der Verachtung anheimfallen. In dieſen Zuſammenhang gehört es auch, daß der angeſehene Prieſter Kalchas dem Helden und ſeinem Bruder wohl will. Neu iſt auch das in ſeiner Wirkung ſpäter darzulegende glückliche Motiv der Warnung des Sehers.

Äſchylus bildet den Chor aus kriegsgefangenen Sklavinnen, Sophokles aus den Kriegsgefährten des Helden. Warum Äſchylus einen weiblichen Chor wählt, läßt ſich nicht entſcheiden; deutet er vielleicht auf einen größeren Anteil Tekmeſſas? Sophokles folgt mit ſeiner Wahl ſalaminiſcher Krieger dem Grundſatz, daß der Chor dem Helden möglichſt zu entſprechen hat.

Die weſentlichſte und einſchneidendſte Veränderung, welche ſich bei unſerem Dichter gegenüber Äſchylus nachweiſen läßt, betrifft den Tod des Helden. Äſchylus befolgt die übliche Praxis, daß blutige Ereigniſſe nicht auf der Bühne ſich abſpielen, ſondern durch Boten gemeldet werden. Hier wich Sophokles ab, und damit ſchuf er zugleich eine höchſt wirkungsvolle Neuerung. Soll der Tod auf der Bühne erfolgen, ſo muß der Chor verſchwinden, denn dieſer würde der Selbſtentleibung des Helden nicht ruhig zuſehen. Dadurch erhält die dramatiſche Dichtung zum erſtenmal einen wirklichen Monolog. Allerdings iſt weder das zeitweilige Abtreten des Chors

noch auch das Gespräch einer Person ohne Zeugen eine Erfindung unseres Dichters. In den Eumeniden verläßt der Chor der Rachegöttinnen V. 231 die Orchestra, um gleich darauf, V. 244, wiedereinzuziehen. Das war notwendig, weil inzwischen der Schauplatz der Handlung von Delphi nach Athen verlegt werden muß. — Nachdem anderseits schon früh, vielleicht von Phrynichos in seinen Phoinissen, der Prolog erfunden ist, d. h. das Auftreten eines Schauspielers vor dem Einzug des Chors, ist auch das Sprechen eines einzelnen ohne Zeugen möglich. So klagt der angeschmiedete Prometheus, nachdem Hephaistos mit seinen Gehilfen sich entfernt hat, der Natur sein Leid V. 88 ff. Doch dies geschieht eben vor dem Auftreten des Okeanidenchors.[1] — Daß aber der Dichter den Chor nach seinem Einzuge zeitweilig entfernt, damit der Held ganz allein sein kann, dafür ist Ajas unseres Wissens das erste Beispiel.

Für den Haushalt des großen Dramas ist der Monolog ein wichtiges Inventarstück geworden. In schicksalvoller Stunde stellt der Held eine Prüfung auf Herz und Nieren an, er enthüllt die tiefsten, geheimsten Quellen seines Seins und Handelns, er wägt die Chancen des Für und Wider ab vor dem entscheidenden Schritt, der ihn in die Pforte des Todes oder zum Siege führen wird. Darum pflegen Monologe von besonderer Wirkung zu sein. Wen durchschauerte es nicht, wenn Wallenstein (Wall. Tod I 4) vor der Verhandlung mit Wrangel das Fazit seines Handelns zieht und am Schluß, „den Blick nachdenkend auf die Tür geheftet", sagt:

> Noch ist sie rein — noch! Das Verbrechen kam
> Nicht über diese Schwelle noch — So schmal ist
> Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!

Wallenstein hat sein Schicksal noch in der Hand, er selbst webt es sich; Ajas bleibt nur das bittere Ende. Die Spannung des Hörers ist im ersten Falle stärker als im zweiten, denn während des Monologs treibt dort die Erwartung alle Fibern bis auf den höchsten Grad der Erregbarkeit; hier ist alles entschieden, die Wirkung muß also dort stärker sein als hier. Doch darf man

[1] Übrigens hat es mit dem Prometheus noch seine eigne Bewandtnis; vgl. Bethe, Prolegomena z. ein. Gesch. d. Theaters im Altert. S. 159 ff.

nicht vergessen, daß dieser Unterschied in dem Wesen des aktiven und passiven Helden begründet liegt, — denn auch Wallenstein, obwohl mehr geschoben als selbst vorwärts drängend, führt doch nur durch sein Tun seinen Untergang herbei.

Die Szenenführung des Stücks ergibt sich aus der Handlung, das Auftreten und Abtreten der Personen ist sorgfältig motiviert. Nur der Einzug des Chors erfolgt mit idealer Hast in der ersten Morgenfrühe, und für die Rückkehr des Teukros von seinem Beutezuge in dem passenden Augenblick muß notwendig der Dichter auch der Lenker des glücklichen Zufalls sein. Teukros darf weder zu früh eintreffen, um das Ende des Helden nicht zu verzögern, noch zu spät, um die Verteidigung des Toten übernehmen zu können.

Sonst ergibt sich alles wie von selbst. Odysseus, von Athene begleitet, steht beim Beginn des Prologs vor dem Zelt, weil ihn die Spur des Ajas dorthin geführt hat. Sein Abgang versteht sich ebenfalls, denn hier hat eine höhere Macht gerichtet, und die Befürchtung weiteren Unheils von Ajas' Seite ist gehoben. Der Chor ferner erscheint in wohlbegründeter Besorgnis für seinen Herrn und für sich selbst. Tekmessa tritt in der ersten Szene aus dem Zelt, um, wie sie selbst sagt (V. 328), die Kriegsgefährten als Tröster des Helden hereinzurufen, was denn freilich bei dem kindlichen Bühnenapparat nur in der Illusion geschehen kann: das Innere des Zeltes wird durch das Ekkyklema gewissermaßen auf die Szene geschoben.[1] Ajas selbst kündigt sich wie Elektra an, und die Szenenführung ist dieselbe wie dort: zuerst Schmerzensruf aus dem Innern, dann Auftreten, große Pathosszene mit Gesang, und anschließender Dialog. Bemerkenswert ist ferner das dreifache

[1] Es ist schwer verständlich, warum sich Bolle in seiner Programmabhandlung „Die Bühne des Sophokles" (Wismar 1902) gegen die Anwendung des Ekkyklema bei Sophokles sträubt. Er läßt Ajas im Innern des Zeltes „dicht bei der Tür" sitzen, und es wird — wohl, damit er nicht im Dunkeln sitzt — „ein Brett des Daches über der Tür" so ausgehoben, daß „auf den Eingang ein helles Licht fällt". — Glaubt B. im Ernst, daß der Dichter den Helden die Verse seiner großen Pathosszene (V. 348—595) aus der Tür heraus singen und sprechen lassen wird? daß man aus den sieben erhaltenen Stücken „Die Bühne des Sophokles" rekonstruieren kann? Solche Fragen sind ohne Hinzuziehung aller erhaltenen Dramen des 5. Jahrhunderts überhaupt nicht zu beantworten.

Auftreten des Helden in verschiedener Haltung: wahnsinnig und die Geißel schwingend im Prolog, gebrochen auf den Tierleichen sitzend in der zweiten Szene, mit Hektors Schwert zum Todesgang gerüstet in der dritten. Hier will er den Chor und Tekmessa in Sicherheit wiegen. Deshalb muß Tekmessa auf der Bühne sein (s. V. 684 f.), um zu hören, was er sagt, obgleich sie selbst kein Wort zu sprechen hat. Man darf wegen der Anwesenheit des Chors und Tekmessas diese Rede des Helden auch nicht Monolog nennen, wie es gewöhnlich geschieht. — Die vierte Szene, in welcher der Bote die Ankunft des Teukros und die inzwischen eingetretenen Folgen der nächtlichen Tat meldet und den Hörer durch die Warnung des Sehers Kalchas aufs höchste spannt, löst zugleich auf das natürlichste und glücklichste die Aufgabe, den Spielplatz für Ajas' Tod frei zu machen. Denn die Nachricht von der Todesgefahr muß die Wirkung haben, daß Tekmessa den Chor zum Strand auf die Suche nach dem Helden schickt und sich selbst ebenfalls dorthin aufmacht.

Für den zweiten Auftritt der vierten Szene muß der Szenenwechsel erfolgen, doch kann er im wesentlichen nur in der Phantasie des Zuschauers vor sich gehen. Den Hintergrund, das Zelt des Ajas, welches natürlich nicht entfernt werden kann, muß man sich wegdenken und dafür ein einsames Waldtal (V. 892) vorstellen, welches durch Buschwerk angedeutet ist. Bethe (Prolegomena S. 125 ff.) behauptet, der Szenenwechsel erfolge vermittelst des Ekkyklema: Vers 815 wird Ajas — aus dem Zelt natürlich — herausgerollt, das Schwert steht vor ihm. Er hält seinen Monolog, worauf das Ekkyklema wieder zurückgeschoben wird. Den Selbstmord hat sich der Zuschauer hinter der Szene zu denken. V. 894 öffnet sich die Tür wieder; auf dem Ekkyklema erscheint Tekmessa, vor ihr liegt eine Puppe, welche Ajas' Leiche vorstellt. Das Ekkyklema muß dann — Bethe sagt freilich nichts davon — bis zum Schluß des Stückes stehen bleiben. — Diese überraschende Auffassung aber läßt das Wesen des Ekkyklema außeracht. Es dient ausschließlich dazu, uns eine im Innern des Hauses spielende Szene zu zeigen wie in unserem Drama V. 346 ff., aber niemals, einen gänzlichen Szenenwechsel anzudeuten. Die weiteren Unmöglichkeiten, welche sich bei dieser Annahme für den Verlauf des Spieles ergeben,

hat Robert im Hermes Bd. 31 S. 535 ff. nachgewiesen. — In der folgenden Szene muß der Schauspieler, welcher Ajas' Rolle spielt, unauffällig von der Bühne verschwinden. Um Ajas den Augen der Zuschauer nach seinem Falle möglichst zu entziehen, läßt ihn der Dichter in eine Mulde sinken. Später bedeckt Tekmessa den Körper des Helden mit ihrem Mantel; denn der ihrige, nicht des Ajas muß es doch wohl sein, wie das τῷδε in V. 916 zeigt. Diese Handlung läßt sie der Dichter vortrefflich mit den Worten V. 915 ff. begründen, daß der Anblick der blutbesudelten und noch Blut ausströmenden Leiche selbst für die Freunde unerträglich sei. Unter der Hülle des deckenden Mantels kann sich nun der Schauspieler vermittelst der „Charonstreppe", welche unserer Versenkung entspricht, durch einen unterirdischen Gang wieder nach dem Szenengebäude begeben, um sich für seine neue Rolle umzukleiden. Gleichzeitig mit seinem Verschwinden wird für den Körper des Ajas ein Scheinbild untergeschoben. Teukros läßt dieses V. 1003 wieder enthüllen. — Einen bühnentechnischen Zweck verfolgt auch ein Vorgang in dem vierten Auftritt der vierten Szene. Teukros fragt nach einigen Klagerufen, wo Eurysakes ist (V. 985 ff.). Der Chor, mit welchem Teukros spricht, und nicht Tekmessa antwortet: „allein bei den Zelten", worauf Teukros befiehlt, den Knaben sofort hierher in seinen Schutz zu bringen, damit ihn keiner der Feinde raube. Darauf tritt Tekmessa ab, um V. 1168 mit Eurysakes wiederzukommen und bis zum Schluß auf der Bühne zu bleiben. — Wozu dieser Vorgang? Schwerlich wird man mit Teukros zu befürchten haben, daß die Sicherheit des Kindes jetzt schon bedroht sei. Auch erwartet man zunächst nach den ersten Schmerzausbrüchen des Bruders die Totenklage, damit das Gefühl zu seinem Recht kommt. Nachher mag der kühl überlegende Verstand das Seine tun. — Indem Tekmessa abgeht, um Eurysakes zu holen, erreicht der Dichter zunächst die rührende Wirkung des Bildes: das Kind, flehend am Leichnam seines Vaters sitzend, um ihn vor Entweihung zu schützen, wobei „der Chor durch verwandte Ideenreihen den tiefen Gedanken ausspricht, daß die Schwachen und Bedürftigen nunmehr die Schützer des Starken und Vermögenden sind" (Immermann). Ferner muß der Schauspieler, welcher Tekmessas Rolle gibt, für die Schlußszene frei werden, denn diese verlangt für Teukros, Agamemnon

und Odyſſeus die ſämtlichen darſtellenden Kräfte. Dies wird erreicht durch ihren Abgang V. 989. Die Tekmeſſa, welche V. 1168 zurückkehrt, wird durch einen Statiſten geſtellt. So ſind für den Ausgang des Stückes, welcher über das Schickſal des Toten entſcheidet, alle Lieben um Ajas verſammelt, und mit den drei agierenden Perſonen wird ein für antike Verhältniſſe effektvolles Bühnenſchlußbild geſchaffen: im Mittelpunkt Ajas' Leichnam, an ihm ſitzend Euryſakes und Tekmeſſa, ſchließlich herumgruppiert Teukros, Agamemnon, Odyſſeus, im Vordergrund auf beiden Seiten der Chor der Krieger. Der Aufbruch des Chors, um die Beiſetzungsfeierlichkeiten vorzubereiten, und die Beſorgung des Leichnams erfolgt nach der Bühnenanweiſung aus dem Munde des Teukros V. 1403 ff.

Die Aufführung der Tragödie fällt wahrſcheinlich in die vierziger, ſpäteſtens in die dreißiger Jahre des fünften Jahrhunderts.

Philoktet.

Die Sage im Epos.

Philoktet, der „bogenkundige", der Sohn des Poias, iſt ein theſſaliſcher Held. Nach dem Schiffskatalog der Ilias (II 716 f.) herrſcht er über die Städte Methone, Thaumakia, Meliboia und Olizon, d. h. über die felſige Halbinſel Magneſia, während er bei den Tragikern der Fürſt von Malis, der Landſchaft des Sperchiosfluſſes iſt und über die Hauptſtadt Trachis gebietet. Vielleicht iſt ſeine Perſon der Mittelpunkt uralter Sagen, doch liegt über ihnen tiefes Dunkel. Auch ſonſt ſind die ſicheren Nachrichten und Zeugniſſe über ihn, ſoweit ſie das geſamte Epos und auch das Drama bis auf Sophokles bietet, recht ſpärlich und dürftig. Was alſo über Schickſal und Weſen dieſes Helden vorgetragen werden kann, beruht zum Teil auf Schlüſſen und Folgerungen, die, weil auf ungenügendes Material ſich ſtützend, nur größere oder geringere Wahrſcheinlichkeit, aber keine Sicherheit in ſich tragen.

Philoktet iſt von Bedeutung nur dadurch, daß ſeine Perſon untrennbar mit dem Bogen des Herakles verknüpft iſt. Er hat

ihn von dem Heros zum Erbe erhalten, weil er diesem den letzten Liebesdienst erwiesen hat (vgl. das Kapitel Trachinierinnen) und weil er der Freund und Waffengefährte des Herakles gewesen ist. Die Verbindung mit der gewaltigsten Erscheinung der griechischen Vorzeit gibt auch Philoktet die Weihe eines ehrfurchtgebietenden Helden; er kommt, soweit wir wissen, auch für das Epos überall nur als Besitzer der Herakleischen Waffe inbetracht.

Daraus ergibt sich sofort eine bedeutsame Folgerung. Ist Herakles der Ilias, d. h. dem äolisch-ionischen Epos, ein Fremder, so muß es auch Philoktet sein, und damit stimmt es denn auch überein, daß er in der Ilias überhaupt nicht auftritt. Nur die einzige Stelle des Schiffskatalogs (II 716—728) nimmt ihn in den Verband der Iliaskämpfer auf und berichtet, daß er mit sieben Schiffen auszog und daß er auf Lemnos lag in seinen Schmerzen, wo ihn die Achäer zurückgelassen hatten. Erst später sollten sie seiner gedenken. — Es ist undenkbar, daß ein großer Held, der unter den Freiern der Helena war und einen unfehlbaren, schrecklichen Bogen führte, nicht in der Ilias eine Rolle gespielt hätte, wenn er dem Dichter bekannt gewesen wäre. Und keine Spur von ihm in der ganzen großen Dichtung! Wir werden daher berechtigt sein, jene Stelle für einen Einschub zu halten.

Gegen diese Behauptung, daß Philoktet der Ilias fremd ist, kann man einwenden, daß seine Nichtbeteiligung an den Kämpfen, welche dieses Epos schildert, sehr natürlich motiviert wird: der Bogen des Herakles verbürgt die Eroberung Trojas; folglich wird sein Besitzer so lange ferngehalten, bis der vom Schicksal bestimmte Zeitpunkt gekommen ist. Aber das ist doch kein Grund, einen Helden ersten Ranges und seine Waffe, wenn beide dem Dichter der Ilias bekannt gewesen wären, von den Kämpfen auszuschließen. Es lag ja in der Macht der Götter, die Wirkung der Waffe, welche schließlich sogar nicht einmal zum Ziele führt, als sie in Tätigkeit getreten ist, aufzuhalten, bis der Augenblick des Verhängnisses gekommen war. Und welche Fülle glänzender, spannender Szenen, man denke nur an die Episode vom Bogen des Pandaros, hat sich der Dichter dann entgehen lassen! Wir schließen umgekehrt: um den Helden in die Ilias einzuführen und doch das völlige Schweigen des Dichters zu begründen, ist jenes Orakel des Helenos

erſonnen, welches den Fall Trojas an den Bogen des Herakles knüpft. So konnte nachträglich auch das doriſche Element vor Troja ſeine Triumphe feiern (wie ja die Feſte ſchon früher durch Herakles und Telamon erobert war), und der Beſitzer des Bogens, welcher ebenſo wie die Waffe ſelbſt mit der Ilias urſprünglich nichts zu tun hatte, wurde ebenſo nachträglich durch die ſinnreiche Erdichtung des Schlangenbiſſes von den klaſſiſchen Kämpfen ausgeſchloſſen. Nun konnten jene Verſe in die Boioteia eingeſchoben werden.

In der Odyſſee, welche die Kenntnis des ſpäteren kykliſchen Epos vorausſetzt, rühmt Odyſſeus vor den Phäaken (Od. VIII 219 ff.) den Helden, der ihn allein in der Kunſt des Bogens übertroffen habe, als die Achäer vor Troja ſchoſſen. Wahrſcheinlich ſpielt Odyſſeus hier auf eine Szene nach der Ankunft Philoktets im Lager der Achäer an: ein Wettkampf der Bogenſchützen des Heeres, bei dem der geneſene Philoktet ſeine alte Kunſt mit wiedergewonnener Kraft prüft und alle beſiegt (Vgl. dazu Schneidewin im Philologus Bd. 4, 660). Auch gehört Philoktet zu den Helden, welche, ohne vom Zorn der Götter getroffen zu werden, ungefährdet in die Heimat zurückgelangen (Od. II 188 ff.).

Die Schickſale Philoktets vor der Landung der Achäer in der Troas erzählen die Kyprien. Auf der der Landſchaft Troas vorgelagerten kleinen Inſel Tenedos veranſtalteten die Achäerfürſten ein Gaſtmahl; während des Mahles wurde — die innere Verbindung zwiſchen dem Gelage und der Kataſtrophe Philoktets bleibt unklar — Philoktet von einer giftigen Waſſerſchlange in den Fuß gebiſſen. Die Wunde war zwar nicht tödlich, ging aber in Eiterung über und verurſachte dem Gebiſſenen unerträgliche Schmerzen. Auch verbreitete der faulige Eiter einen ſolchen Geruch, daß die Griechen den Unglücklichen auf Lemnos ausſetzten. Hier verbrachte er im Elend zehn qualvolle Jahre.

Die Herbeiholung des Helden von Lemnos und ſeine Taten vor Troja ſchilderten die Aithiopis und die kleine Ilias. Ihr Inhalt iſt wie der der anderen kykliſchen Epen nur durch das magere Exzerpt des Proklus bekannt, und mit unſerer Kenntnis der Philoktetepiſode ſteht es noch beſonders mißlich. Proklus hat die in Betracht kommende Stelle der Aithiopis überhaupt nicht

exzerpiert und die der kleinen Ilias äußerst dürftig. Weil auf dieser sich zunächst alle weiteren Schlüsse aufbauen müssen, setzen wir sie hierher. „Darauf (nämlich nach der Entscheidung über die Waffen des Achilleus und dem Selbstmord des Ajas) fing Odysseus den Helenos im Hinterhalt, und auf das Orakel des Helenos betreffs der Eroberung der Stadt führte Diomedes den Philoktet aus Lemnos zurück. Dieser wurde von Machaon geheilt und erlegte den Alexandros (Paris) im Waffengang. Den Toten, welcher von Menelaos geschändet wurde, hoben die Troer auf und bestatteten ihn. Darauf vermählte sich Deiphobos mit Helena. Und den Neoptolemos führte Odysseus aus Skyros herbei und gab ihm die Waffen seines Vaters." — Aus dieser Quelle also können wir mit Sicherheit nur entnehmen, daß nach dem Orakel des Sehers Helenos die Eroberung der Stadt von der Mitwirkung Philoktets abhängt, der deshalb von Diomedes geholt wird und seine Taten vollbringt. Erst nach deren Schilderung und den Folgen der Erlegung des Paris wird erzählt, daß Odysseus auch den Neoptolemos aus Skyros holt und ihm die Rüstung Achills übergibt.

In seiner ausgezeichneten Studie zu Sophokles' Philoktet (Philologus Bd. 4, 645 ff.) hat es Schneidewin unternommen, diese dürren Notizen innerlich zu verbinden und mit Leben zu beseelen. Kommt dem Resultat auch nur eine allerdings hohe Wahrscheinlichkeit zu, so sind wir doch berechtigt, es aufzunehmen und als Ergänzung der Tatsachen zur Herstellung eines Zusammenhangs einzufügen. — Warum geht Odysseus aus, den Helenos zu fangen? Dies muß doch einen triftigen Grund haben. Es ist anzunehmen, daß nach Ajas' Tod Tekmessas Worte (Soph. Aj. 962 f.) in Erfüllung gehen, die Atriden, die sich jetzt freuen mögen, dürften über seinen Tod noch jammern, wenn man den Speer des Helden nötig habe. Niederlagen werden Zwiespalt und Ratlosigkeit bewirkt haben, bis Kalchas, dessen Seherblick auch hier wie sonst Rat schafft, den besten Seher der Troer, Helenos, zu fangen rät, der allein wisse, woran Trojas Schicksal hange.[1] Odysseus ist außerdem als

[1] Hiervon weiß der Dichter des Ilias offenbar nichts. Quintus von Smyrna, ein ganz später Epiker (s. u.), welcher die für uns wesentlichen Partien der Sage nacherzählt, berichtet auch nichts von Helenos; bei ihm ist nur Kalchas der Wissende.

der Besitzer von Achills Rüstung und als mittelbarer Urheber der Not verpflichtet, Abhilfe zu schaffen, freilich auch sonst zu diesem Werk der geeignetste. So motiviert sich die Gefangennahme des Helenos durch ihn.

Doch Helenos hat wahrscheinlich nicht bloß den Spruch verkündet, daß zur Bezwingung Trojas der Bogen des Herakles nötig sei — wovon allein das Exzerpt berichtet —, sondern auch einen zweiten, daß Troja nur durch einen Aiakiden fallen könne, d. h. durch Neoptolemos. Hätte nämlich Helenos nicht auch noch dieses Orakel gegeben, so wäre ein neues aus anderem Munde nötig geworden und damit „Odysseus' Verdienst herabgedrückt". Jedenfalls aber kann man dies aus der Inhaltsangabe des Proklus nicht herauslesen; hier stehen beide Ereignisse, die Herbeiholung Philoktets und die Berufung des Neoptolemos, ohne innere Verknüpfung. Es bleibt also zweifelhaft, ob diese bereits im Epos vorhanden gewesen und von Proklus nur weggelassen, oder ob sie die Erfindung des Sophokles ist, welcher allein von den drei Tragikern dafür in Betracht kommt.

Im Epos holt zuerst Diomedes allein Philoktet aus Lemnos, darauf Odysseus allein Neoptolemos aus Skyros. Letzteres ist dadurch gut motiviert, daß ja Odysseus der bisherige Besitzer der Rüstung von Neoptolemos' Vater ist und diese dem Sohn einhändigt. Nach dem Epos ferner folgt Philoktet dem Abgesandten, ohne Schwierigkeiten zu machen. Hierin liegt der bedeutsamste Unterschied zwischen der epischen und der dramatischen Darstellung des Mythos.

Wie wir uns etwa die epische Erzählung des Vorgangs, menschlich-natürlich begründet, in Aithiopis und kleiner Ilias zu denken haben, davon können wir uns nach dem Epos des Quintus von Smyrna sehr gut eine Vorstellung machen. Dieser Dichter gehört freilich einer ganz späten Periode an, dem vierten nachchristlichen Jahrhundert, einer Zeit künstlicher Wiederbelebung epischer Poesie, welche mit üppiger Fruchtbarkeit mythographische Dichtungen von teilweise unermeßlicher Länge produzierte. Und doch setzt Christ in seiner Literaturgeschichte gerade für unseren Fall treffend das schöne Wort aus der Anthologie (XII 178) an die Spitze dieses Abschnitts: „Geht die Sonne auch unter, so ist es doch noch

die Sonne.“ Beſonders Quintus, welcher ſich in ſeiner die nachhomeriſchen Epen zuſammenfaſſenden Dichtung einer anerkennenswerten Kürze befleißigt, erzählt im Sinn und Geiſt ſeiner Vorbilder und beherrſcht auch die epiſche Form und Diktion. Auch bei ihm erfolgt übrigens Philoktets und Neoptolemos' Berufung ohne Zuſammenhang nacheinander, nur geht nach Sophokleiſchem Vorbild die Herbeiholung des Neoptolemos voraus, und Diomedes nebſt Odyſſeus ſind es, welche die Miſſion von Lemnos ausführen. Quintus nun widmet dieſer Epiſode gegen hundert Verſe, alſo genug für uns, um die epiſche Methode zu erkennen. In ſeinem Bericht dürfen wir getroſt einen Reflex des Bildes ſehen, welches die ioniſche, aus dem jungfräulichen Boden eines ungebrochenen Volkstums quellende Dichtung zwölfhundert Jahre vor ihm entwarf. Er erzählt:

„Als ſie (Odyſſeus und Diomedes) nach Lemnos kamen und zur ſteinernen Höhle, in welcher der Sohn des Poias lag, da ergriff ſie Entſetzen, als ſie erblickten den Mann, ſtöhnend in greulichen Schmerzen, auf den harten Boden gelagert. Ringsum waren viele Federn geſchüttet auf die Ruheſtatt, Vogelbälge waren ihm zuſammengenäht um den Leib zur Abwehr der ſchrecklichen Kälte. Struppig umſtarrte ſein Haar das Haupt wie eines verderblichen Tieres; abgezehrt war ſeine ganze Geſtalt, nur Haut umgab die Knochen, Schmutz überzog die Wangen, hohl lagen unter den Brauen die Augen dem gequälten Manne, und unaufhörlich ertönte ſeine Klage, denn ihn folterte die ſchwarze Wunde, bis auf den Knochen gedrungen; beſudelt von Eiter, der ewig aus der Wunde tropfte, war der Boden der weiten Höhle. Neben dem Lager lehnte der lange Köcher mit Pfeilen gefüllt, teils zur Jagd, teils zur Abwehr: ſie überzog das verderbliche Gift der Hydra. Vor ihm lag nahe der gewaltige Bogen, aus gekrümmten Hörnern gefügt unter des Herakles unermüdlichen Händen. Und als er jene die Schritte lenken ſah zur weiten Grotte, da eilte er haſtig, gegen beide zu ſchießen die ſchmerzenbringenden Geſchoſſe, wilden Zorn im Herzen, weil ſie ihn vordem in ſeinen Schmerzen allein zurückgelaſſen am öden Strande des Meeres. Und ſchnell hätte er vollendet, was das Herz ihm wollte, hätte nicht Athene verſcheucht ſeinen Groll. Sie aber kamen nahe, und

in der Grotte ſich neben ihn ſetzend fragten ſie ihn um die arge Wunde und die ſchrecklichen Schmerzen; und er erzählte ihnen ſeine Qualen. Doch ſie richteten ihn auf: heilen werde ihm die verderbliche Wunde, wenn er gekommen zum Heer der Achäer, die ſelbſt in Trübſal ſäßen bei den Schiffen und die Atriden mit ihnen. Keiner der Achäer ſei ſchuld an dem Unglück, ſondern die argen Moiren, welche die Sterblichen bald ſchlagen, bald erhöhn, wie ſie wollen. Er aber horchend auf Odyſſeus und den göttergleichen Diomedes ließ leicht ab von ſeinem freſſenden Groll, ſo ſehr er auch vordem zürnte um alles, das er erduldet."

Die Hinweiſung auf die Moiren, welche über uns arme Sterbliche nach ihrem Gefallen gebieten, die Zuſicherung und die begründete Hoffnung auf Heilung, die Gewißheit, aus ſeiner Verlaſſenheit und ſeinem Elend erlöſt zu werden, reichen völlig aus, um die Einwilligung des Helden zu begründen. Es erhebt ſich in der Seele des Leſers kein Widerſpruch, wenn er die gegenwärtige und zukünftige Lage des Helden bedenkt; ja, wir können es verſtehen, daß er ſich ſogar leicht beſänftigen läßt und ſeinem Zorne entſagt. — Echt epiſch iſt auch das Eingreifen der Göttin, welche zu Anfang im gefährlichſten Augenblick den aufſteigenden Grimm Philoktets dämpft und ſo das Abſchießen der Pfeile hindert.

Überall iſt es für die ältere Sage, an die ſich auch die Lyriker, z. B. Bakchylides, anſchließen, charakteriſtiſch, daß ſie für die Eroberung der Stadt mehr Gewicht auf den Bogen des Herakles als auf ſeinen derzeitigen Beſitzer legt. Es wird auch nirgends angedeutet, daß Philoktet erheblichen Widerſtand leiſtet. Das Schickſal will, daß die Griechen zehn Jahre um Troja kämpfen ſollen: darum wird der Bogen ferngehalten und mit ihm der Held; als die zehn Jahre abgelaufen ſind, muß der Bogen herbei, und Philoktet fügt ſich ohne weiteres Widerſtreben: der Menſch hat ſich dem Schickſal zu beugen.

Die dramatiſche Behandlung des Stoffes.

Anders als das Epos verfährt das Drama. „Die Wege des Drama und des Epos laufen völlig auseinander: der Epiker geht auf raſchen Erfolg der gebotenen Tat aus, das Drama fordert

ſpannende Verwicklung: jenes ſucht nicht nach Schwierigkeiten, dieſes heiſcht ſie.“ Das Drama ſtellt nicht den Verlauf von Ereigniſſen dar, ſondern Menſchen in ihren ſeeliſchen Kämpfen und Leiden. Darum iſt für den tragiſchen Dichter in unſerem Falle der fruchtbare Moment gefunden, ſobald er ſeinen Blick auf den Beſitzer des Bogens lenkt und gerade umgekehrt wie der Epiker die Perſon Philoktets in den Vordergrund rückt. Welche leiblichen und ſeeliſchen Qualen mußte dieſer Mann während zehn endloſer Jahre erduldet haben! Mit welchen Hoffnungen fuhr er hinaus über das Meer, dem Ruhme entgegen! Und nun dicht vor der Landung, ehe noch das Ziel der Kämpfe ſichtbar geworden, muß ihn das grauſame Schickſal treffen! Ja, die eigenen Waffengefährten geben ihn dem Elend preis, Odyſſeus ſetzt ihn auf Befehl Agamemnons aus! Welches Maß von Bitterkeit, Groll und Haß muß ſich in dieſer Bruſt gehäuft haben, bis man ſich erinnert, daß man ihn braucht. Und nun ſoll er mitgehen?

Kurz, der gewaltige pſychologiſche Fortſchritt, den das Drama macht, beruht darauf, daß es den Hauptaccent auf den Entſchluß legt, den es dem Helden koſten muß, trotz des gegenwärtigen Elends, trotz der Sicherheit baldiger Heilung und hohen Ruhmes der Berufung, der Bitte, dem Flehen der alten Waffengefährten Folge zu leiſten.

Alle drei Meiſter des attiſchen Dramas haben das dankbare Problem behandelt; am vollkommenſten hat es erfaßt und durchgeführt unſer Dichter, er diesmal als letzter von ihnen. Wann Äſchylus ſeinen Philoktet zur Aufführung brachte, iſt unbekannt, von Euripides wiſſen wir, daß die Aufführung ſeines Stückes im Anfangsjahr des peloponneſiſchen Krieges, im Frühling 431 erfolgte. Beträchtlich ſpäter, im Jahre 409, ſahen die Athener den Philoktet des Sophokles über die Bretter gehen. Ehrfurcht und Rührung muß uns ergreifen angeſichts dieſer herrlichen Dichtung. Die Grenze des Alters, welche der Prophet dem Menſchen gibt, wenn es hoch kommt, hatte der Dichter längſt überſchritten, und als fünfundachtzigjähriger Greis bricht er noch eine goldene Frucht vom Baume ſeines Lebens, um ſie ſeinem Volke als Erquickung in ſchwerer Not zu reichen. Nur Tizian läßt ſich in ſolcher Lebens- und Schaffenskraft mit Sophokles vergleichen.

Leider sind die Stücke der beiden ersten Bearbeiter verloren gegangen. Sind wir hier also nicht in der glücklichen Lage wie im Falle der Elektra, so brauchen wir doch nicht den Verlust dreier Dramen zu betrauern, wie den der drei Palamedes, deren Held demselben Sagenkreis angehört und einem ähnlichen, aber noch tragischeren Schicksal verfällt als Philoktet. Ja, wir können uns sogar ein ungefähres Bild des Äschyleischen und Euripideischen Stückes machen und auch hier die verschiedene Arbeitsweise und Art der drei Meister studieren. Dies verdanken wir dem Rhetor Dion Chrysostomos. Dieser Schützling der Kaiser Vespasian, Nerva und Trajan, ein Sohn der Stadt Prusa in Bithynien, hat einen Essai geschrieben (Stück 52), in welchem er die drei Dramen miteinander vergleicht. Das Reizvollste an der Arbeit ist freilich die Einleitung, aus der wir sehen, wie damals ein vornehmer Mann, der den Wert des Frühaufstehens schätzt, seinen Morgen verbringt. Doch auch die Bearbeitung des Themas ist für uns unschätzbar, da wir sonst über die Behandlung des Stoffes durch Äschylus und Euripides gänzlich im unklaren wären. Dion versetzt sich in die Rolle eines Brabeuten und gesteht, daß er nicht wagen würde, unter seinem Eid als Kampfrichter einem der drei Rivalen die Palme zuzuerkennen. Leider stehen die Angaben, welche er über den Inhalt der drei Tragödien macht, im umgekehrten Verhältnis zu unserer Wißbegierde: von Äschylus erfahren wir das wenigste, von Sophokles das meiste.

Der Philoktet des Äschylus und des Euripides.

Wenn wir auch nicht imstande sind, Äschylus' und Euripides' Dichtung nach ihrem Bau zu rekonstruieren, so können wir doch ungefähr den Verlauf der Handlung erkennen.

Die dramatische Tat des Äschylus besteht darin, daß er im Gegensatz zum Epos Odysseus zum Träger der Mission macht. Darin zeigt sich die Genialität dieses Großen. Er hat erkannt, worauf es für das Drama ankommt. Darum steigert er die Schwierigkeit des Entschlusses, den die Einwilligung Philoktet kosten muß, wenn kein harmloser Biedermann wie Diomedes, sondern sein bösester Feind, als der ihn ausgesetzt hat, ihn zu holen kommt. Fortan bleibt Odysseus die Seele des Gegenspiels. Euripides und

Sophokles tun nur etwas hinzu: sie geben ihm einen Genossen; und in dessen Wahl zeigt sich Sophokles als der überlegene. — An der Dichtung des Äschylus rühmt Dion Chrysostomos die Vorzüge und Eigentümlichkeiten, welche wir auch aus seinen erhaltenen Tragödien kennen: die Altertümlichkeit, die Größe und Einfachheit, die Kühnheit der Gedanken und der Diktion, das Verschmähen kleinlicher Motivierung und gesuchter Effekte. Sein Odysseus ist zwar ein listiger Mann, aber nur insoweit, als er durch Gewandtheit und Findigkeit vor den einfach gefügten Charakteren der Heroenzeit sich abhebt. Der Dichter hat sich dagegen nicht die Aufgabe gestellt, Philoktet so zu überreden und innerlich zu verwandeln, wie es Iphigenie mit Thoas gelingt, der sich — in entgegengesetzter Lage — durch den unbeschreiblichen Adel Iphigeniens und die Gewalt ihrer Gründe wider seinen Willen gezwungen sieht, ihr schließlich mit einem „Lebt wohl" die Hand zu reichen. Diese höchste Aufgabe hat auch Sophokles nicht gelöst.

Bei Äschylus verläuft die Handlung folgendermaßen.[1] Odysseus' Schiff wartet am Strande, bereit zur Abfahrt, sobald die Beute geborgen ist. Er tritt zuerst auf, denn nur Odysseus, nicht Philoktet kann die Exposition geben. Den Chor bilden Lemnier. Ob diese sofort nach dem Prolog auftreten oder ob vorher schon eine Begegnung zwischen Odysseus und Philoktet erfolgt, bleibt ungewiß; wahrscheinlich ist, schon des Gegensatzes willen, wie ihn Euripides gegenüber Äschylus liebt, das erstere. Vor dem Auftreten des Chors ist Odysseus abgegangen, nach dem Einzugslied tritt Philoktet auf und erzählt dem Chor sein Schicksal und seine Leiden. Dann Erscheinen des Odysseus, den Philoktet nicht wiedererkennt. Dies ist die erste Szene von großer dramatischer Wirkung. Odysseus will sich des Bogens durch Diebstahl oder Raub bemächtigen; seine Aufgabe ist daher zunächst, sich in das Vertrauen des Arglosen einzuschmeicheln. Hat er die Waffe in seinem Besitz, so wird sich Philoktet wohl oder übel entschließen müssen, ihm zu folgen. So erzählt er ihm denn, die Achäer seien im Unglück, Agamemnon tot, Odysseus — wodurch er den Dulder am meisten erfreuen mußte — an

[1] Der Rekonstruktion Welckers (Kl. Schriften IV 180 ff.), welcher den Philoktet des Accius für Äschylus heranzieht, vermögen wir uns nicht anzuschließen.

ſchimpflichſter Urſache, wahrſcheinlich durch Anklage und Überführung ſchmählicher Tat, zugrunde gegangen, das ganze Heer vernichtet. Nach Dions Zeugnis haben Odyſſeus' Reden, durch welche dieſer den Helden an ſich zieht, mehr Hand und Fuß, ſind einem Helden geziemender und haben größere Überzeugungskraft, als ſie des Euripides tiftelnde Kunſt auszuklügeln vermag. — So weit der Bericht des Rhetors. Wir müſſen dann weiter folgern, daß Philoktet, der ſeinem Feinde mit kindlichem Vertrauen begegnet, von einem Anfall ſeiner Krankheit ergriffen wird und das Bewußtſein verliert. Dieſe Gelegenheit benutzt Odyſſeus, den Bogen zu rauben und in Sicherheit zu bringen. Philoktet erwacht und ſieht ſich betrogen. Odyſſeus gibt ſich ihm zu erkennen. Verzweiflung des Helden, der aber dann πειθοῖ ἀναγκαίᾳ, d. h. halb durch Überredung (aus den im Epos entwickelten Gründen), halb durch den Zwang ſeiner hilfloſen Lage und Gewalt von Odyſſeus' Seite veranlaßt wird, das Schiff zu beſteigen.

Der Philoktet des Euripides muß eine der glänzendſten Leiſtungen dieſes ebenſo begabten wie krankhaft ehrgeizigen Dichters geweſen ſein, der ſich in raſtloſem Schaffensdrang an der Löſung immer neuer pſychologiſcher Probleme verzehrte. Aus den Urteilen Dions ſehen wir auch, wie er ſich bemühte, Äſchylus etwas am Zeuge zu flicken und durch die Kunſt ſorgfältigerer Motivierung, reicherer Handlung, verwickelterer Situationen und ſpannenderen Schlußeffekts ſeinen Vorgänger zu übertrumpfen. Dion Chryſoſtomos rühmt außerdem an dieſem Drama die bewundernswerte Überzeugungskraft ſeiner Reden, das „Politiſche", d. h. doch wohl Staatsmänniſche, die über private, perſönliche Meinungen ſich erhebende Anſchauung, welche die Dinge wie Perikles unter dem Geſichtspunkte des Gemeinwohls oder philoſophiſch sub specie aeternitatis mit Spinoza zu reden betrachtet; den planen, natürlichen Fluß des Dialogs, die Anmut der lyriſchen Partien, welche vor allem reichſte Lebensweisheit atmen und dem Hörer als Sporn zum ſittlichen Handeln zu dienen geeignet ſind.

Um die Handlung des Euripideiſchen Philoktet zu rekonſtruieren, ſind wir nun nicht ausſchließlich auf jenen Eſſai des Dion angewieſen, welcher die Grundlage der vorſtehenden Deduktionen

bildet. Das 59. Stück desselben Rhetors gibt eine ausführliche Paraphrase vom Prolog unseres Dramas. Diese Paraphrase, ferner die Trümmer der römischen Tragödie des Accius, welche zwar auch Äschyleische und Sophokleische Motive enthalten haben mag, aber doch dem Geschmack des römischen Publikums entsprechend wesentlich auf Euripides' Darstellung aufgebaut ist,[1] bildliche Darstellungen auf etruskischen Aschenkisten und einige Versfragmente gestatten uns, das Drama, wenn auch nicht Szene für Szene, so doch in seinen Grundzügen genauer wiederherzustellen als den Philoktet des Äschylus. Doch bleibt ein Zweifel, dessen Lösung mit den jetzigen Mitteln kaum gelingen wird.

Euripides weicht von seinem Vorgänger zunächst insofern ab, als Odysseus und Diomedes berufen sind, den Helden zur Fahrt nach Troja zu bewegen. Diomedes spielt anscheinend bei Euripides eine untergeordnete Rolle. Er hat ihn wohl nur hinzugezogen, um von Äschylus abzuweichen und die Handlung reicher zu gestalten, und er hat gerade Diomedes gewählt, weil dieser der Erkorene des Epos ist und bei Homer auch sonst den Teilnehmer an gewagten Expeditionen des Odysseus abgibt. Ferner besteht auch sein Chor zwar aus Lemniern, aber er versetzt doch Äschylus einen Hieb, indem er scheinbar eine Verbesserung anbringt. Sein Chor entschuldigt sich nämlich nach dem Einzug vor Philoktet, daß er (d. h. die Bewohner von Lemnos) während so langer Jahre nicht zu ihm gekommen sei und ihm keine Hilfe gebracht habe. Äschylus hat auf solche Entschuldigung verzichtet, und schon Dion erklärt dies für tragischer. Mit Recht. Denn wenn Euripides von der Erwägung ausgeht, daß die Anwesenheit eines so hervorragenden Fremden unter so außergewöhnlichen Umständen den Insulanern auf die Dauer unmöglich verborgen bleiben konnte und deshalb seine Choreuten sich wegen ihrer Teilnahmlosigkeit entschuldigen läßt, so macht er gerade dadurch den platten Verstand auf diese Unwahrscheinlichkeit erst aufmerksam. Und Dion stellt sie nicht mit Unrecht auf gleiche Linie mit andern, welche ebenfalls die Natur der Tragödie nötig macht, z. B. die ideale Schnelligkeit von Herolden (vgl. dazu unsere Ausführungen zu den Trachinierinnen).

[1] Vgl. Ribbeck „Die Römische Tragödie im Zeitalter der Republik" S. 376 ff.

— Derſelben Erwägung entſprang bei Euripides die Einführung eines Lemniers namens Aktor,[1] der Philoktet kennen gelernt hat und oft mit ihm zuſammengetroffen iſt. Wie fein und wirkungsvoll es iſt, Philoktet gerade ohne den Troſt menſchlicher Geſellſchaft zu laſſen, hat Leſſing ſchon im Laokoon überzeugend nachgewieſen, ebenſo wie die Wirkung des übernatürlichen Giftes, das kein Ende und keine Milderung der Qualen des Dulders abſehen läßt, während Euripides, auch darin rationaliſtiſcher und deshalb platter, erzählt, daß die Krankheit anfangs unerträglich geweſen ſei, ihre Wut aber mit der Zeit bedeutend nachgelaſſen habe, während ſie bei Sophokles ſich ſogar ſtetig verſchlimmert (V. 259). Ebenſo läßt er Odyſſeus' Äußeres durch Athene verwandeln, damit Philoktet ihn nicht erkennt. Hinwiederum iſt es gegen das Epos — von Äſchylus wiſſen wir darüber nichts — ein feiner Zug, daß er dichtet, Philoktet ſei das Opfer des Gemeinwohls und Sieges der Achäer geworden. Der Erfolg des Feldzuges ſei nämlich an eine Spende am Altar der Nymphe Chryſe gebunden geweſen. Philoktet habe dieſen Altar gezeigt, und deswegen ſei er, da Chryſe auf ſeiten Trojas ſtand, von der Schlange gebiſſen worden. Dadurch verſtärkt der Dichter die Schuld der Waffengenoſſen, welche den Mann einem troſtloſen Schickſal preisgeben, der ein Hindernis zum Siege aus dem Wege räumt, und erhöht das Mitleid mit dem Helden. Die kühnſte und überraſchendſte Änderung aber nimmt er vor, wenn er gleichzeitig mit Odyſſeus eine Geſandtſchaft der Troer an Philoktet ausſchickt, welche dieſem die Krone Trojas bietet, wenn er ſich und ſeinen Bogen ihrer Sache zur Verfügung ſtellt. Welche Perſpektive wechſelnder Bilder und fruchtbarſter rhetoriſcher Motive wird dadurch geſchaffen!

Die Handlung ſcheint folgendermaßen zu verlaufen. Prolog:

[1] Hyginus nennt Aktor den König der Lemnier, und den Hirten, der Philoktet gepflegt hat, Phimachus (d. h. Iphimachus), Sohn des Dolophion (Dolopion). Schneidewin hat aus dem Zuſatz „Sohn des Dolopion" erkannt, daß Hyginus die Namen verwechſelt hat. Iphimachus iſt der König, Aktor der Hirt. Auch bei Dion kann man zu Aktor den Hirten mit einer kleinen Ergänzung und Änderung leicht herſtellen. Er ſagt: *τὸν Ἄκτορα εἰσάγει, ἕνα Λημνίων.* Schreibt man ſtatt *ἕνα ποιμένα* und verwandelt das *ω* von *Λημνίων* in *ο*, ſo iſt der lemniſche Hirt da; und ein Hirt iſt dieſer Lemnier doch geweſen.

— über deſſen Inhalt wir aus Dion Chryſoſtomos am genaueſten unterrichtet ſind — Odyſſeus, allein auftretend, ſpricht: „Ich habe den Ruhm des tüchtigſten und weiſeſten der Hellenen. Doch welchen Wert hat Klugheit und Weisheit, wenn ſie nur Mühe und Arbeit bringt! Aber der Ehrgeiz iſt dem Menſchen der ſchärfſte Sporn. Er will bewundert werden um kühner Taten willen. Auch mich ſtachelt der Ehrgeiz, und um meinen alten Ruhm nicht zu verlieren, muß ich in immer neue Gefahren ſtürmen. So auch jetzt. Ich hätte es nicht gewagt, doch Athene ſprach mir Mut ein im Traum, ſie hat mir Geſtalt und Stimme verwandelt. Ein ſchwerer Kampf ſteht mir bevor mit der phrygiſchen Geſandtſchaft. Alle Kraft gilt es jetzt zuſammenzunehmen. — Wehe, der Sohn des Poias kommt!“ Philoktet tritt auf, mit Tierfellen umhüllt, abgezehrt, elend, das Antlitz verwüſtet, ein furchtbarer Anblick, über den Odyſſeus ſich entſetzt. Dialog zwiſchen beiden. Philoktet (mißtrauiſch): „Was willſt du hier an dieſer Stätte des Unglücks?“ Odyſſeus: „Ich bin kein Frevler; ein Argiver vom Troerzuge.“ Philoktet: „Dann mußt du ſterben.“ Spannt den Bogen und legt an. Odyſſeus: „Ich bin nicht ihr Freund, ſondern ihr Feind.“ Philoktet: „Warum?“ Odyſſeus: „Ich war ein Freund des Palamedes.“ (Erzählt deſſen Schickſal.) „Sein Verderber Odyſſeus hat nicht geruht, bis er alle Freunde ſeines Opfers vernichtet; ich bin entflohen, nun ſo elend wie du. Sorge, daß ich in die Heimat gelange; auch für dich findet ſich wohl die Heimkehr.“ Philoktet (gewonnen und vertrauend): „Ich bin hilflos, doch teile mein Leben, bis ſich für dich Rettung findet.“ — So weit der Prolog.

Dann Einzug des Chors von Lemniern, motiviert durch die Meldung, daß eine trojaniſche Geſandtſchaft gelandet iſt, deren Ankunft bevorſteht. Dieſe Nachricht muß Odyſſeus veranlaſſen, ſich um die Erlangung des Bogens zu bemühen. Dialog zwiſchen Odyſſeus und Diomedes, während Philoktet in der Höhle weilt, vielleicht weil er fühlt, daß ein Ausbruch des Leidens im Anzuge iſt. Es wird ein Plan verabredet, deſſen Ausführung alsbald erfolgen kann, da jetzt den Dulder der Krampf ergreift. Wie der Raub des Bogens erfolgt ſein mag, zeigt eine Gruppe von Bildern jener Aſchenkiſten, welche dasſelbe Motiv mit geringen Abweichungen behandeln. Man ſieht Philoktet, der aus der Ohnmacht erwacht

ist und welchen Odysseus verbunden hat. Dieser erscheint mit der Pflege des Leidenden beschäftigt, er hält das kranke, mit Binden umwickelte Bein fest. Im Rücken Philoktets ergreift ein Mann (Diomedes) Bogen und Köcher, welche an der Wand lehnen. Odysseus bezweckt also mit seinem Liebesdienst offenbar, die Aufmerksamkeit des Dulders auf sich zu lenken, damit sein Komplice den Diebstahl ungestört ausführen kann. Sollte Philoktet aber auch die Täuschung merken, so würde er doch den Raub nicht verhindern können, da Odysseus sein Bein festhält.

Bald muß Philoktet merken, daß er betrogen ist. Verzweiflungsszene. Dies ist der geeignete Moment für das Auftreten der phrygischen Gesandtschaft. Die nun folgende Szene muß von außerordentlicher dramatischer Wirkung gewesen sein. Die Entscheidung des tränenvollen Krieges ist vom Kriegsschauplatz nach einer wüsten Insel verlegt; nicht das Schwert, sondern das Wort wird den Kampf ausfechten: hie Odysseus, der redegewaltigste Held der Achäer, dort die trojanischen Abgesandten, Odysseus, der geeignetste Mann und doch wieder der, dessen Person Philoktets Entschluß am meisten erschweren muß, die Troer mit den lockendsten Anerbietungen. — Hier setzte der Dichter seine ganze dialektische und rhetorische Kraft ein, er trieb die Gegensätze energisch heraus, wie Dion sagt, und wußte das Gewicht der Gründe nach beiden Seiten hin so zu verteilen, daß die Wage im Gleichgewicht stand. Mit atemloser Spannung mögen die redefreudigen und gernhörenden Athener der Entwicklung des Kampfes gelauscht haben. Dabei bot sich dem Dichter auch Gelegenheit, seine politische Erfahrung und ethische Weisheit zu jener Fülle formvollendeter Sprüche auszuprägen, welche Dion rühmt und deren uns einige überliefert sind. Und weiter: der Mann, welcher sich soeben noch in elenderer Lage befand als der elendeste Sklave, es ist der Umworbenste auf Erden, an seinem Ja und Nein hangen die Geschicke zweier Völker. Er entscheidet sich, wie es Pflicht und Vaterlandsliebe gebieten, das Ende des Dramas ist der Triumph der guten Sache, diesmal auch ohne Maschinengott.

Eine Frage bleibt bei dem hier entwickelten Gang der Handlung freilich offen. Wie und in welchem Augenblick kommt Philoktet wieder in den Besitz seiner Waffe? Odysseus muß sie ihm nach

Dions Bericht gestohlen oder geraubt haben; anderseits konnte den Troern an der bloßen Person des Helden ohne den Schicksalsbogen nichts gelegen sein: folglich mußte die Waffe vor dem Beginn des Rededuells wieder in den Händen Philoktets sein. Wie das geschah, läßt sich bis jetzt nicht entscheiden, Vermutungen sind müßig und überflüssig.

Der Philoktet des Sophokles.

Wir sind nunmehr imstande, die Veränderungen und Neuerungen zu übersehen, welche Sophokles bei der Gestaltung des Stoffes für seine Dichtung vornahm. Die erste besteht in dem Körper des Chors. Es sind bei ihm die Schiffsleute der achäischen Abgesandten. Indem er Lemnier vermeidet, entgeht er den Unwahrscheinlichkeiten seiner Vorgänger und führt so am konsequentesten das fruchtbare Motiv der völligen Verlassenheit des Helden durch. Am bedeutsamsten aber ist es, daß er zwar Odysseus als Hauptträger und Seele der Mission beibehält, ihm aber nicht den schemenhaften Diomedes, sondern Neoptolemos zugesellt. Als notwendige Voraussetzung dazu ergibt sich, daß dann Neoptolemos im Gegensatz zum Epos vor Philoktet aus Skyros geholt werden muß (durch Odysseus und Phönix). Ferner verbindet er Neoptolemos und Philoktet unauflöslich miteinander, indem er den Ruhm des Neoptolemos von der Gewinnung Philoktets abhängig macht: ohne Philoktet und den Herakleischen Bogen kann Troja nicht fallen, ohne Neoptolemos und Achills Waffen ebensowenig. Durch diese Verkettung von Neoptolemos' Interessen mit Philoktet ergibt sich die Folgerung für den inneren Anteil des Neoptolemos an der Handlung von selbst. Um die Schwierigkeit des Problems noch zu steigern, dichtet er schließlich, daß Philoktet nicht durch List, also mit einem äußerlichen Mittel, in das Lager gebracht werden darf, sondern durch Überredung, also innerlich, geistig zu gewinnen ist. Damit hat sich der Dichter eine Aufgabe gestellt, deren Lösung an Schwierigkeit der des Euripides nichts nachgibt. Euripides wirkt durch stärkere Effekte, durch glänzendere Erfindung, Sophokles verfährt innerlicher und psychologischer, er verzichtet auf alles, was durch äußerliche Überraschung zu fesseln geeignet ist. Außerdem

vertieft und erweitert der Dichter durch die überaus glückliche Einführung des Neoptolemos die Idee der Tragödie, wie wir ſpäter ſehen werden.

Die Vorfabel.

Als einſtiger Mitbewerber um die Hand Helenas nimmt Philoktet, der Sohn der Königs Poias von Trachis, mit ſieben Schiffen an der Heerfahrt gegen Troja teil. Unterwegs legt die Flotte bei der kleinen Inſel Chryſe unweit Lemnos an. Philoktet nähert ſich einem eingehegten Platz, welcher der Nymphe Chryſe geweiht iſt, und wird von einer giftigen Waſſerſchlange, welche den heiligen Raum bewacht, in den Fuß gebiſſen. Dies Unglück erleidet er als Beſitzer des Herakleiſchen Bogens, ohne den Troja nicht fallen kann. Denn da es das Schickſal will, daß die Stadt erſt nach zehn Jahren ihren Untergang findet, ſo muß die Waffe und ihr Beſitzer während der Zwiſchenzeit von Troja ferngehalten werden. Welchen Anteil die Nymphe Chryſe an dem Ereignis hat, bleibt dunkel; gewiß iſt, daß ſie Philoktet zürnt (V. 194), mag ſie nun auf ſeiten der Troer ſtehen und auf Befehl der Götter handeln, oder, wie der Scholiaſt berichtet, aus verſchmähter Liebe den Schlangenbiß herbeiführen. Die Achäer, welche den Geruch der eiternden Wunde und das Geſchrei des Unglücklichen, welches die Opferhandlungen ſtört, nicht ertragen können, ſetzen ihn, während er ſchläft, auf Lemnos aus. Odyſſeus iſt es, welcher auf den Befehl der Atriden den traurigen Auftrag vollzieht. Als Philoktet erwacht, ſind alle Schiffe, auch die ſeinen, verſchwunden. Neun Jahre lebt er einſam und hilflos in der Öde, gefoltert von übermenſchlichen Schmerzen; nur der Bogen, den ihm die Achäer gelaſſen haben, friſtet ihm das Leben.

Die Schickſalſtunde für Troja bricht an; der gefangene trojaniſche Seher Helenos weisſagt, die Feſte werde fallen, wenn Neoptolemos berufen werde, um in der Rüſtung ſeines Vaters zu kämpfen, und wenn ſich Philoktet bewegen laſſe, aus Lemnos zu kommen. Doch ſei eine Bedingung an die andre geknüpft: Neoptolemos könne nicht ohne Philoktet, Philoktet nicht ohne Neoptolemos ſiegen. Odyſſeus und Phönix holen deshalb zuerſt den Sohn des Achilleus aus Skyros, dann machen ſich Odyſſeus und

Neoptolemos auf und fahren nach Lemnos, um Philoktet zur Teilnahme am Kampfe zu bewegen. Mit ihrem Eintreffen beginnt das Stück.

Die Fabel.

Das Schiff, mit welchem Odyſſeus und Neoptolemos gekommen ſind, Philoktet zu holen, liegt hinter den Klippen des Strandes verſteckt. Sie ſuchen die Höhle Philoktets auf, welcher abweſend iſt, und verabreden, nachdem Neoptolemos mit Mühe für argliſtiges Handeln gewonnen iſt, eine Intrige, um Philoktet auf das Schiff zu locken. Neoptolemos gewinnt durch einen lügenhaften Bericht das Vertrauen des argloſen Dulders; dieſer rüſtet ſich, Neoptolemos, wie er glaubt, in die Heimat zu folgen: da wirft ihn ein Anfall des Leidens nieder. Er vertraut Neoptolemos ſeinen Bogen an. Der Anblick des Leidens und des in Ohnmacht geſunkenen Unglücklichen bewirken, daß Neoptolemos' beſſeres Selbſt erwacht und er Philoktet, nachdem dieſer wieder zur Beſinnung gekommen iſt, die Wahrheit eröffnet. Philoktet weigert ſich, nach Troja zu gehen, und verlangt ſeinen Bogen zurück. Neoptolemos gibt ihn nicht heraus. Die Verzweiflung des Beraubten bringt Neoptolemos ins Schwanken; da ſpringt Odyſſeus ein. Deſſen Drohungen und Gewalttätigkeiten verſtärken nur Philoktets Widerſtand. Aber in Neoptolemos' Seele bewirkt die Scham über die Lüge und die Erwägung, in welche Lage er Philoktet jetzt gebracht hat, den völligen Durchbruch des Guten: die Rückgabe des Bogens erfolgt trotz äußerſten Widerſtandes des Odyſſeus. Ein letzter Überredungsverſuch ſcheitert an Philoktets Willensſtärke; dieſe zwingt ſogar Neoptolemos in ihren Dienſt. Erſt die Mahnung des verklärten Herakles, welcher den Schluß des Zeus verkündet, vermag ihn umzuſtimmen.

Das Gerüſt der Tragödie.

Ort der Handlung: Lemnos. Szene: wilde Felſenküſte mit zerriſſenen Klippen; oben, den Hintergrund bildend, eine Felswand mit zwei Höhleneingängen. Darüber der Vulkan Moſychlos (V. 800). Zeit: das zehnte Jahr des trojaniſchen Krieges.

Prolog V. 1—134. Perſonen: Odyſſeus und Neoptolemos mit einem Diener (ſ. V. 45). Der Prolog iſt zweiteilig und be-

trifft V. 1—49 Philoktet, V. 50—134 Neoptolemos und den Plan zur Gewinnung Philoktets.

Odyſſeus: „Dies iſt der Ort, wo ich einſt Philoktet ausgeſetzt auf Befehl der Atriden. Iſt hier die Höhle? Siehe zu.“ Neoptolemos klimmt die Felſen empor, entdeckt die Höhle. Sichere Spuren zeigen, daß Philoktet ſie noch bewohnt. Er ſelbſt nicht anweſend. Diener auf Wache geſtellt, um rechtzeitig zu warnen.

Odyſſeus: „Es gilt, Philoktet mit Liſt zu betören. Du, Neoptolemos, mußt es ausführen. Erzähle, du ſeiſt nach Ilios berufen, aber im Zorn abgefahren, da ich dir die Rüſtung Achills verweigert. Es iſt Lüge, aber nur ſo kommen wir zum Ziele.“

Dialog zwiſchen Odyſſeus und Neoptolemos, Widerſtreben des letzteren: er will nicht lügen. Doch Philoktet ein ſonſt unüberwindlicher Gegner. Neoptolemos gewonnen, weil an der Lüge ſein eigner Ruhm zu hängen ſcheint. Verabredung der Händlerintrige zum Zweck des Treibens und Mahnens. — Odyſſeus ab.

Einzugslied des Chors der Schiffsleute mit lyriſcher Partie des Neoptolemos V. 135—218. (Der Chor iſt aber ſchon zugleich mit Neoptolemos und Odyſſeus eingezogen.)

„Wie ſoll ich mich verhalten gegen den argwöhniſchen Mann? Sag du's, du biſt mein Führer.“ Neoptolemos: „Mut, folge nur immer mir. Hier wohnt er, doch er iſt fort auf der Jagd nach Nahrung.“ Chor: „Der Arme, krank und verlaſſen! Wehe denen, die auf der Höhe wandeln. So auch er, einſam in Schmerzen, nur das Echo antwortet ihm weinend.“ Neoptolemos: „Schickſalsverhängnis! Leiden muß er, damit ſeine Pfeile nicht eher Troja treffen, als bis gekommen die Zeit der Bezwingung.“ Chor: „Schweigen! Ich höre den Schrei eines Gequälten, durchdringend, ſchrecklich.“

Erſte Szene V. 219—390. Neoptolemos. Es tritt auf Philoktet mit dem Bogen, von verwildertem Ausſehen. (Die Szene iſt zum großen Teil Expoſition.)

Begrüßung der Fremden, Bitte um Erbarmen, Freude, Hellenen zu ſehen, noch größere, den Sohn ſeines Freundes Achilleus. Erzählung ſeines Schickſals und ſeiner Leiden. Neoptolemos gewinnt ſein Herz durch die falſche Angabe ſeiner Feindſchaft

gegen die Atriden und Odyſſeus. Es folgt ein aus Wahrheit und Lüge gemiſchter Bericht ſeiner bisherigen Erlebniſſe und ſeiner Entzweiung mit den Griechen vor Troja, welcher Philoktet noch mehr für ihn einzunehmen bezweckt und geeignet iſt.

Erſtes Standlied V. 391—402 und V. 507—518 (die von der Strophe getrennte Antiſtrophe teilt die zweite Szene in zwei Hälften).

„Gaia, Mutter des Zeus, ſchon in Phrygien flehte ich um Rache, als die Atriden dem Sohne des Laertes die Rüſtung gaben."

Zweite Szene V. 403 – 506 und V. 519—676. Die Vorigen; dann ein Diener mit dem Händler (V. 539 f.).

Achilleus, Ajas, Antilochos, Patroklos ſind tot — die Atriden, Odyſſeus, Diomedes, Therſites leben; die Guten müſſen dahin, die Schlechten triumphieren: das iſt der Gang der Welt, ſo wollen es die Götter, welche Götter!

Neoptolemos: „Ich kehre nach Skyros zurück, mich vor ſolcher Welt zu verſchließen, lebe wohl." Philoktet: „Ich flehe, auf den Knieen, bei allem, was dir heilig, nimm mich mit!" Chor: „Erbarme dich ſeiner, o Herr!"

Neoptolemos bereit, ihn mitzunehmen, ſcheinbar in die Heimat. Philoktet: „Auf, doch ſehen wir noch vorher meine trübſelige Höhle." Händler (Odyſſeus) tritt auf. Bericht: Phönix und die Theſiden haben ſich aufgemacht, um Neoptolemos mit Gewalt zurückzubringen, Odyſſeus und Diomedes, um Philoktet nötigenfalls auch mit Gewalt zu holen. (Der Bericht iſt außerdem zum Teil Expoſition. Zweck der ganzen Intrige: Odyſſeus will revidieren, Neoptolemos ſoll angetrieben, Philoktet zu beſchleunigter Einſchiffung veranlaßt, zugleich ſein Haß und ſeine Unverſöhnlichkeit gegen Odyſſeus herausgetrieben werden.) Neoptolemos und Philoktet zur Höhle, um Balſamblätter und etwa dort liegende Pfeile zu holen. Neoptolemos bittet, den Bogen berühren zu dürfen, Philoktet erlaubt es im überſtrömenden Gefühl des Dankes. — Beide in die Höhle, Händler ſchon vorher ab.

Zweites Standlied V. 678—729.

„Außer Ixion kenne ich keinen Sterblichen, dem ein feindlicher Schickſal ward als dir, Philoktet; und du leideſt ſchuldlos! Wie

konntest du ertragen die Einsamkeit, elend, verlassen, ohne Pflege, bei dürftiger Speise und Wassertrank? Doch nun winkt dir wohl die Heimat."

Dritte Szene V. 730—826. (Wenig Verse, weil die mimische Darstellung der Krampfanfälle viel Zeit beansprucht.)

Philoktet und Neoptolemos, beide im Gespräch aus der Höhle tretend. Plötzlich verstummt Philoktet. Der Anfall beginnt; Philoktet sucht seinen Schmerz mit aller Kraft zu unterdrücken und vor dem aufmerksam werdenden Neoptolemos zu verbergen. Es gelingt nicht. Bittet, den Fuß abzuhauen, ihn nicht zu verlassen. Vertraut Neoptolemos den Bogen an, ihn zu hüten, wenn der Schlaf kommt. (Odysseus und Diomedes sind ja gemeldet.) „Gib ihn jenen nicht! Bitte um Abwendung des Neids; dieser Bogen hat seinen Besitzern Leiden gebracht."

Der Krampf steigert sich: zweiter Anfall. Ruft den Tod. Tiefstes Mitleid des Neptolemos, er versinkt in Gedanken. Er wird den Flehenden nicht verlassen; gibt ihm die Hand darauf. Philoktet sinkt zu Boden, fällt in tiefen Schlaf. Während des weiteren Verlaufes der Szene innerer Kampf des Neoptolemos. Die Wahrheit siegt. Entschluß, die Maske fallen zu lassen.

Drittes Standlied V. 827—864 in Kommosform: Wechselgesang zwischen Chor und Neoptolemos. Nach V. 854 ist ein System von vier Daktylen, welches dem ersten von V. 839—842 entspricht, verloren gegangen.[1]

„Komm, Schlaf, du Schmerzbezwinger. Jetzt ist's Zeit zum Werk, was zaudern wir?" Neoptolemos: „Ohne ihn können wir nicht fahren, sein ist der Kranz; ihn gebot der Gott zu bringen." Chor (drängend): „Handle schnell, noch ist's Zeit, Nacht deckt das Auge des Manns, er liegt wie im Hades. Handle!"

Vierte Szene V. 865—1080. Philoktet (erwachend), Neoptolemos, später Odysseus mit Dienern (s. V. 1003).

Philoktet: „Dank, ihr Freunde, daß ihr ausgeharrt, Dank dir, Neoptolemos, edles Blut. Jetzt auf zur Fahrt!" Richtet sich auf, von Neoptolemos gestützt. Neoptolemos im Kampf um die Eröffnung. Zwiegespräch mit dem besorgten und ängstlichen

[1] Vgl. Bergk, Soph. Trag. Tauchn. Adnot. crit. S. 63 zu V. 854, und Gleditsch, Cantica der Sophokleischen Tragödien S. 167 ff.

Philoktet, welcher die Veränderung an jenem bemerkt. Neoptolemos eröffnet die Wahrheit. Verheißung. Philoktet betäubt. Verrat! Fordert den Bogen zurück, der verweigert wird. Verzweiflungsausbruch Philoktets, Anklage gegen Neoptolemos, fleht um den Bogen. Die herzzerreißende Klage bringt Neoptolemos zum Schwanken. Odyſſeus ſpringt vor mit Vorwürfen gegen ihn. Philoktet erkennt Odyſſeus, zugleich, daß er der Anſtifter des Plans und der Verführer des Jünglings. Odyſſeus droht mit Gewalt; Weigerung Philoktets, Diener packen ihn. Vernichtende Anklage Philoktets, Gebet um Rache, wenn es auch für ihn Erbarmen und Erhörung gibt. Odyſſeus (zu den Dienern): „Laßt ihn frei, wir bedürfen ſeiner nicht, da wir die Waffe haben. Ich gehe und erbe deinen Ruhm.“ Philoktet zum Chor: „Verlaßt auch ihr mich?“ Neoptolemos: „Bleibt einſtweilen, bis wir alles zur Abfahrt bereiten. Vielleicht kommt er indes zu beſſerer Einſicht. Seid bereit zum Aufbruch, wenn ich euch rufe.“ — Neoptolemos und Odyſſeus ab.

Das vierte Standlied erſetzt ein großer Kommos zwiſchen Philoktet und dem Chor V. 1081—1217, in welchem Philoktet Strophen und Antiſtrophen ſingt. (Der Text iſt zum Teil ſchwer verderbt.)

Philoktet: „Du Felſenhöhlung, meiner Qualen voll, ſo ſoll ich in dir ſterben. Wie ſoll ich finden mein täglich Brot?“ Chor: „Du haſt es gewollt.“ Philoktet: „Elender ich, einſam werde ich enden, nicht mehr vermögend, mit der Waffe mir Nahrung zu ſchaffen, betrogen mit liſtigen Worten. Möchte gleiches Leid treffen den, der dies erſonnen.“ Chor: „Das Schickſal, das dich ſchlug.“ Philoktet: „Am Strande ſitzend lacht er mein. Mein Bogen, Mitleid haſt auch du wohl mit mir, daß ich nicht mehr dich führen werde, ſondern der arge Mann, der Betrüger.“ Chor: „Was er tat, war für das gemeine Wohl.“ Philoktet: „Nicht mehr wird das Getier mich fliehen, ſondern zur Vergeltung ſich ſättigen mit meinem Fleiſch: laſſen muß ich mein Leben.“ Chor: „Bei dir ſteht es, dieſem Schickſal zu entgehen.“ Philoktet: „Lieber tot, als nach Troja.“ Chor: „Und doch iſt's das Beſte.“ Philoktet: „Geht! Ach bleibt!“ Chor: „Tu, wie wir raten.“ Philoktet: „Nimmer, und wenn Zeus' Blitz mich verzehrt. Doch

erfüllt mir einen Wunsch, gebt eine Waffe, daß ich mich töte, zum Hades zu kommen." — Philoktet ab in die Höhle.

Schlußszene V. 1218—1471. Odysseus und Neoptolemos kommen im Gespräch, später Philoktet, zum Schluß Herakles, vom Theologeion sprechend.

Neoptolemos will der Wahrheit das letzte Opfer bringen. Entschlossen, den Bogen zurückzugeben. Odysseus sucht es zu hindern. Streit in erregter Stichomythie, die fast mit einem Zweikampf endet. Odysseus ab, wartet, im Hintergrund verborgen. Neoptolemos ruft Philoktet. Er tritt aus der Höhle. Jener versucht, den Bogen in der Hand haltend, noch einmal ihn umzustimmen, vergebens. Dann überreicht er die Waffe. Odysseus springt vor, um es zu verhindern; zu spät. Philoktet greift in die Waffe, Odysseus verschwindet. Neoptolemos versucht zum letztenmal besonnen, ernst, den Verbitterten zur Fahrt zu bewegen. (Zum Teil Exposition.) Philoktet wird schwankend, ändert aber seinen Entschluß nicht im Haß gegen seine Feinde. Bestimmt sogar Neoptolemos, sein Versprechen zu erfüllen. Philoktet stützt sich auf Neoptolemos' Arm, sie wollen zum Strand. Herakles erscheint, kündet Zeus' Willen, eröffnet die Zukunft. Philoktet gehorcht. Abschied von Lemnos. Philoktet mit Neoptolemos ab zur Fahrt nach Troja.

Linie der Doppelhandlung.

Exposition. Gewißheit, daß Philoktet noch lebt. Plan, durch Lüge und Hinterlist sich Philoktets und des Bogens zu bemächtigen. (Erregendes Moment.) Die Lüge bezwingt den reinen Neoptolemos mit der Vorspiegelung, daß er nur durch sie das Ziel seines Strebens gewinnen könne. . . . . V. 1—134.

Steigende Handlung. Die Ausführung des Plans und sein Erfolg. Wirkung der Lüge. Drei Stufen. . V. 219—676.

a) Neoptolemos gewinnt das Vertrauen Philoktets. V. 219—390.

b) Neoptolemos' scheinbarer Abschied bewirkt die Bitte Philoktets, ihn mitzunehmen. . . . . V. 403—506.

c) Die Sendung des Händlers steigert das Verlangen Philoktets, von Lemnos fortzukommen, auf den höchsten Grad. V. 519—676.

Höhepunkt. Das Leiden Philoktets in dem Augenblick, wo er vor der Erfüllung seines heißesten Wunsches zu stehen glaubt, und wo der Ausbruch des Leidens diese zu vereiteln droht. Der Anblick des Leidens erweckt den Seelenkampf des Neoptolemos, welcher zum Siege der Wahrheit führt. V. 730—826.

Sinkende Handlung. Die Folgen des Durchbruchs der Wahrheit. Drei Stufen. . . . . V. 865—1408.

a) Die Eröffnung der Wahrheit. Weigerung und Verzweiflung Philoktets. . . . . V. 865—962.

b) Verstärkung des Widerstandes durch die Gewalttätigkeit des Odysseus. . . . . V. 963—1217.

c) Trotz Rückgabe des Bogens und erneuter Bitten und Mahnungen des Neoptolemos Beharren des Helden im Widerstand und Sieg über Neoptolemos. . V. 1218—1408.

Ausgang. Der Widerstand des Helden wird gebrochen durch das Eingreifen des Götterwillens, den Herakles verkündet. V. 1409—1471.

Das Problem der Dichtung ist klar: ein im besten Sinne des Worts kindlich einfältiger Mann, klar und durchsichtig bis auf den tiefsten Grund seiner Seele, aber von eisernem Charakter, hat, wenn auch sein Los der Wille des Schicksals war, doch von seinen Genossen das schwerste Unrecht erfahren und ist durch jahrelange Leiden bis an die äußerste Grenze menschlichen Elends gebracht. Ihn sucht der Mensch, welcher am schlechtesten an ihm gehandelt hat, mit verwerflichen Mitteln wieder für die Sache derer zu gewinnen, die ihn einst verraten haben, aber jetzt gebrauchen. Wie muß der Seelenkampf jenes Mannes verlaufen?

Doch mit dieser Idee verbindet sich eine zweite: das Prinzip der Lüge und der Wahrheit im Kampf um eine reine Menschenseele. Wer wird Sieger bleiben?

Die Verkörperung der ersten Idee ist Philoktet, die der zweiten Odysseus und Neoptolemos. Die dramatische Durchführung beider Ideen verschlingt sich unlöslich zu einem Ganzen von höherer Einheit.

Dies erscheint uns als der eigentliche Gehalt des mit so unscheinbaren Mitteln geformten wunderbaren Kunstwerks, welches den Namen Philoktet trägt.

Die äußere Handlung verläuft, wie überall bei Sophokles, sehr einfach. Ein Versuch, sich Philoktets und seines Bogens mit Täuschung und List zu bemächtigen, würde gelingen, wenn nicht die Wahrheit in der Seele des von der Lüge umgarnten Neoptolemos durchbräche. Überredung scheitert am Widerstand des charaktervollen Gegners, Gewalt verstärkt ihn nur. Erst Götterspruch veranlaßt den Helden zum Nachgeben.

Die Stärke des Dramas liegt in dem Kampf dreier scharf umrissener, mit höchster Kunst ausgeprägter Charaktere gegeneinander (vgl. die Charakterzeichnung). Mit diesen drei Charakteren ist auch die Personenzahl gegeben, denn der Händler ist in Wirklichkeit ja kein andrer als Odysseus. Nur der Maschinengott kommt noch hinzu, das einzige Mal in den erhaltenen Dramen, wo Sophokles ihn nach Euripideischem Muster verwendet; verwenden muß. Denn er hat den Charakter des Helden so angelegt, daß ihn Menschenwitz und Menschenwille nicht beugen können. Der Mythos fordert aber, daß Philoktet nach Troja geht, darum muß die Gottheit eingreifen. — Abgesehen von der geringen Personenzahl zeigt unser Drama noch die Besonderheit, daß eine weibliche Rolle fehlt. Das ist kein Vorteil, denn die Abwesenheit des weiblichen Elements gibt der Tragödie etwas Einseitiges und Herbes. Doch war dieser Mangel durch das Wesen der Handlung gefordert, denn auf den Einfall des famosen Chataubrun, dem Helden seine Tochter nebst Kammerzofe zur Gesellschaft auf die Insel nachkommen zu lassen, konnte ein antiker Dichter natürlich nicht geraten.

Die Szenenführung ist zweckentsprechend und durchsichtig; nur die Emporosszene bedarf einer Erläuterung. Es wurde bereits angedeutet, daß der Händler niemand anders ist als Odysseus. Dabei ist es auffallend, daß die Bühnenanweisung (V. 128 ff.) dies mit keinem Worte andeutet. Nach ihr soll vielmehr jener Diener, welcher während der Verabredung des Planes Wache steht, als Händler verkleidet auftreten, wenn Neoptolemos zu verziehen scheint. Damit steht aber die Ausführung der Anweisung in Widerspruch. V. 539 ff. treten zwei Männer auf, der eine ein Schiffsmann, der andre jener angekündigte Händler. Dieser hat den Schiffsmann mitgenommen, damit er ihn zu Neoptolemos' Aufenthaltsort hinführe. Denn um die Intrige auch für den Zuschauer natürlich

durchzuführen, ist es nötig, daß der aus der Fremde kommende Händler einen Führer hat, da er ja nicht weiß, wo Neoptolemos sich befindet. Dies kann aber nur jener Diener sein, weil er allein von den drei Leuten der Schiffswache den Weg kennt. So bleibt für den Händler nur Odysseus übrig, vor allem aus inneren Gründen. Einer so schwierigen und heiklen Aufgabe, wie sie der Emporos auszuführen hat, ist kein Diener gewachsen, da er keinen bloßen Auftrag auszurichten hat, sondern seinen Entschluß nach der Lage der Umstände fassen und danach wieder seine Worte abwägen muß. Gerade dazu ist aber niemand geeigneter, ferner in dieser Lage und zum Gelingen des Planes niemand nötiger als Odysseus. Aus der Stimme des Tritagonisten, welcher diese Rolle wie die des Odysseus spielt, erkennt der Zuhörer auch den Laertiaden. Warum aber verschleiert die Bühnenanweisung diesen mit Notwendigkeit sich ergebenden Tatbestand? Wir vermögen uns den Widerspruch aus dem Wortlaute des Textes nicht zu erklären; denn die Annahme, Odysseus schiebe bei der Verabredung der Intrige für die Rolle des Händlers, die er selbst zu spielen beabsichtigt, den Diener vor, um Neoptolemos nicht seine Unbefangenheit zu rauben, schafft eine neue Schwierigkeit. Muß nicht Neoptolemos Odysseus an seiner Stimme erkennen und dann erst recht stutzig werden? — Übrigens verflicht der Dichter mit der Emporosintrige ein wichtiges Stück der Exposition, das er seiner epischen Vorlage entnommen hat: die Gefangennahme und Weissagung des Helenos. Der Bericht des Händlers über den Anschlag gegen Philoktet gibt auch die Männer als Träger der Mission an, welche Euripides gewählt hatte: Odysseus und Diomedes.

Schwierigkeiten der Motivierung sind nicht viele zu überwinden. Daß Odysseus, der doch alle Ursache hat, seinen erbitterten und im Besitz der Waffe furchtbaren Gegner zu vermeiden, dennoch im Prolog mit Neoptolemos zusammen vor der Höhle auftritt, ist notwendig, denn es gilt den Wohnort des Helden zu erkunden und zu sehen, ob er überhaupt noch lebt. Anders steht es um die zweite Hälfte des Prologs, in welcher Neoptolemos zur Lüge bewogen und die Intrige verabredet wird. Beides muß der Zuschauer wissen, aber für jenen Zweck ist der Standort ebenso schlecht gewählt wie im Prolog der Elektra. Odysseus zeigt eine

ſehr begründete Angſt vor Philoktet, der ſie doch jeden Augenblick überraſchen kann. Darum ſtellt er auch den Wächter aus. Dieſer aber könnte ſie trotzdem vor einer Kataſtrophe nicht ſchützen, denn niemand weiß, von welcher Seite her Philoktet auftauchen kann. Für die Sache wäre es zweckmäßiger und natürlicher geweſen, wenn Neoptolemos während der Fahrt von Troja nach Lemnos gewonnen und der Plan im Anſchluß daran feſtgeſtellt worden wäre.

Auch der Chor iſt für die Handlung im Grunde überflüſſig und ſein Auftreten nur ſchwach begründet. Er iſt, ein ſeltener Fall, zugleich mit Odyſſeus und Neoptolemos aufgetreten und hat während des Prologs geſchwiegen. Nach Odyſſeus' Abgang fragt er Neoptolemos ängſtlich, wie er ſich verhalten ſolle gegenüber dem argwöhniſchen Philoktet, wie er ihm, ſeinem Herrn, helfen ſolle. Neoptolemos antwortet, er möge ſich getroſten Mutes die Höhle beſehen und ihm immer je nach der Lage zur Hand gehen. In Wirklichkeit nützt er nachher zu nichts, als Neoptolemos im Betrug zu unterſtützen — wodurch aber auch nichts erreicht wird — und Philoktets Los zu bemitleiden, auch dem Helden in ſeinen Klagen den Widerpart zu halten. Gerade bei dieſer Gelegenheit (V. 1081) zeigt ſich wieder, wie der Dichter aus der Not eine Tugend macht. Odyſſeus und Neoptolemos gehen zum Strande, um abzufahren, da ſie im Beſitz des Bogens ſind. Philoktet fragt den Chor, ob — was ja an ſich ſelbſtverſtändlich iſt — auch er ihn verlaſſen wolle. Darauf der Chor: „Dies hat mein Herr zu beſtimmen." Neoptolemos befiehlt, er ſolle ſo lange hier bleiben, bis alles zur Abfahrt bereit ſei. Vielleicht beſinne ſich Philoktet indeſſen. Das kann er aber nach dem, was vorgegangen, kaum annehmen, und wenn er wirklich eine Sinnesänderung erreichen will, ſo wäre es das wirkſamſte Mittel, wenn der Dulder ſich mit einem Schlage wieder vereinſamt ſähe. Völlig zwecklos iſt vollends die Anweſenheit des Chores nach dem Schluß der nun folgenden Pathosſzene V. 1218. Er entſchuldigt ſich deshalb auch in die Luft (d. h. vor den Zuſchauern), daß er noch hier ſtehe — denn es iſt niemand auf der Bühne —: er wäre ſchon längſt gegangen, wenn er nicht Odyſſeus und Neoptolemos wieder zurückkommen ſähe.

Überhaupt beweiſt die Art, wie der Dichter den Chor in

dieſem letzten ſeiner vollendeten Dramen verwendet, daß auch die geheiligtſte Einrichtung in einem Volke, welches noch lebt und ſchafft, dem Geſetz des Herakleitos unterworfen iſt. Unter den fünf Chorpartien iſt nur ein geſchloſſener Geſang, wie er dem Weſen des Chors entſpricht. Schon die Parodosſtrophen durchbrechen Geſangspartien des Schauſpielers. Das erſte Standlied beſteht aus einer Strophe und Gegenſtrophe, die aber nicht aufeinanderfolgen, ſondern hundertfünf Verſe auseinanderliegen. Dies heißt, daß das ganze, abſichtlich kurz gehaltene Standlied in zwei Teile aufgelöſt iſt, welche nur den Zweck haben, die inhaltlich ein Ganzes bildende erſte und zweite Szene zweckentſprechend zu gliedern. Einen Ruhepunkt der Handlung bilden ſie nicht, Gedanken, Betrachtungen, Ausblicke, wie wir ſie vom echten Chorlied gewohnt ſind, fehlen, und die Handlung geht ohne Unterbrechung weiter. Auch die Schauſpieler treten nicht ab. Das dritte Staſimon ferner löſt die reine Form des Chorgeſangs in einen Kommos auf. Der Strophe und Gegenſtrophe des Chors folgt je ein daktyliſches Syſtem, welches der Schauſpieler vorträgt, den Schluß bildet ein Nachgeſang des Chors.

Im vierten Standlied kehrt ſich ſogar das Verhältnis zwiſchen Chor und Schauſpieler vollſtändig um. Ein Staſimon iſt es überhaupt nicht mehr; an ſeine Stelle iſt ein Kommos getreten. Und in dieſem ſingt der Schauſpieler Strophen und Antiſtrophen, während der Chor die lyriſchen Einwürfe übernimmt, die ſonſt dem Schauſpieler zukommen, alſo genau umgekehrt wie im Einzugsliede.

Die Szenerie erfordert eine andere Bühnenausſtattung als die ſtehende. Den Hintergrund bildet eine Felſenwand mit zwei Höhleneingängen ſtatt des üblichen Palaſtes mit drei Türen. Der Spielplatz vor dem Hintergrund ſcheint durch eine Aufſchüttung erhöht zu ſein, denn Neoptolemos muß, als er die Höhle ſucht, emporklettern. Auch ſpäter (V. 1000 ff.) droht Philoktet, welcher vor der Höhle ſteht, das Haupt, ſich von oben herunterſtürzend, an den Felſen zu zerſchmettern, wenn man ihn zwingen will.

Die Verteilung der Rollen iſt ausnahmsweiſe geſichert: der Protagoniſt ſpielt den Philoktet, der Deuteragoniſt Neoptolemos, der Tritagoniſt Odyſſeus, Emporos und Herakles.

Aus der Heraklessage:

Trachinierinnen.

Der Stoff.

Der Tragödie, wie sie der Dichter gestaltete, liegt eine Reihe von ursprünglich selbständigen Einzelsagen zugrunde. Erst die epische Technik verknüpfte sie zu einem kunstvollen Ganzen, welches dann Sophokles wieder seinen dramatischen Zwecken entsprechend bearbeitete. Die Zerlegung des verschlungenen Gebildes in seine Stoffelemente wird, soweit dies bei der Schwierigkeit des Gegenstandes möglich ist, uns erst Klarheit über den Anteil des Dichters verschaffen.

1. Die Deianeirasage.

Da, wo die kleine Festung Missolonghi liegt, deren heldenmütige Verteidigung gegen die wütenden Stürme der Türken in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Welt in Atem hielt, im südlichen Ätolien, dem fruchtbaren Ablagerungsgebiet des Acheloos, ist der Schauplatz dieser Sage. Ihre Entstehung fällt in die dorische Zeit. Aber schon vorher, in der althellenischen Epoche, muß bei den Bewohnern dieser Landschaft, mit denen natürlich die späteren halbbarbarischen Ätoler nichts zu tun haben, eine reiche epische Dichtung geblüht haben. Das beweist der Sang von Meleagers Zorn — ein Seitenstück zum Liede vom Zorn des Achilleus —, welcher im neunten Buch der Ilias V. 529 ff. erhalten ist, dies die Reihe charaktervoller, leidenschaftlicher, liebender Frauen, von denen die Sage erzählt. Da sind Althaia und Kleopatra, Meleagers Mutter und Gattin, Marpessa, Kleopatras Mutter, Peribοia, des Tydeus Mutter, Laodameia, des Protesilaos Gemahlin, ein Typus rührender Gattenliebe. Deianeira jedoch, die Heldin unseres Dramas, die Tochter des Oineus, Königs von Pleuron und Kalydon, hat mit jenen althellenischen Sagen nichts zu tun.

Ihr Vater Oineus, „der Winzer“,[1] verknüpft sie nur äußerlich mit jenen. Er ist ein durchaus friedlicher König, der von diesem sonst so kriegerischen Geschlecht seltsam absticht. Denn auch die Männer gaben jenen Frauen nichts nach. Das zeigen schon die Namen des Stammbaums, den Diomedes, der Sohn des ruhmvollen Ätolers Tydeus, Il. XIV 113 ff. mit Stolz aufzählt. Sein Urgroßvater hieß Portheus, „der Verwüster“; dessen drei Söhne Agrios, „der Wilde“, Melas, „der Schwarze“, und Oineus. Der Sohn des Oineus (s. Öd. Kol. 1315) ist der wilde Raufbold Tydeus, „der Stürmer“.

Den Inhalt unserer Sage bildet die Gewinnung Deianeiras durch Herakles. Die gewöhnliche Version ist folgende.

Als Herakles in den Hades hinabgestiegen ist, um den Kerberos heraufzuholen, erblickt er unter den wimmelnden Schatten, die fast alle vor ihm die Flucht ergreifen, auch die riesige Gestalt Meleagers. Dieser aber flieht nicht, und der Heros geht auf ihn zu. Bakchylides erzählt in einem aus ägyptischem Grabe auferstandenen Gedicht die Begegnung besonders anschaulich (Kenyon V 71 ff.). Selbst Herakles stutzt beim Anblick des Gewaltigen in schimmernder Rüstung; er spannt die hellklingende Sehne an den Bogen und nimmt den erztöpfigen Pfeil aus dem Köcher. Da beruhigt ihn Meleager und erzählt ihm sein Geschick. Darauf Herakles in naiver Bewunderung des herrlichen Helden: „Lebt nicht in Oineus' Gemächern noch eine unbezwungene Tochter, dir gleich an Wuchs?“ Und Meleager: „Im Hause ließ ich die weißhalsige Deianeira, noch unerfahren der goldnen, menschenbezaubernden Kypris.“ — Hier bricht das Fragment ab. — Meleager aber bittet ihn, sich der verwaisten Schwester anzunehmen. Als der Heros seiner Arbeiten ledig ist, macht er sich auf nach Ätolien, um Deianeira, „die Männerfeindliche“, zu werben. Sie hat sich indes eines gräßlichen Freiers, des Flußgottes Acheloos, nur mühsam erwehren können; immer wieder abgewiesen von dem ohnmächtigen Oineus kehrt er wieder, stets drohender. Da erscheint der Erlöser. Er ringt mit dem schrecklichen Gegner, der seine Gestalt zu wechseln

[1] Nach einer Bemerkung Apollodors (I 8, 1) galt Deianeira auch als Tochter des Dionysos und der Althaia.

vermag, bezwingt ihn, der zuletzt als Stier kämpft, und bricht ihm ein Horn ab. Acheloos gibt sich überwunden und reicht ihm für das abgebrochene das Wunderhorn der Amaltheia. Der Sieger vermählt sich nun mit der beglückten Deianeira, und das Paar lebt mehrere Jahre an Oineus' Hofe. Deianeira schenkt ihrem Gatten als Erstgeborenen den Hyllos. Da nimmt dieses glückliche Leben ein jähes Ende: bei einem Gastmahle tötet Herakles wider Willen den schönen Mundschenken Eunomos, der ihm Fußwasser auf die Hände gießt, durch eine allzu massive Ohrfeige. Der Held legt sich selbst als Strafe die Verbannung auf und wandert mit seinem Weibe und dem jungen Sohne nach Osten aus. Sie kommen an den ätolischen Fluß Euenos, über dessen reißendes Wasser der Kentaur Nessos als bestellter Fährmann die Wanderer gegen Lohn zu tragen hat. Herakles bahnt sich selbst den Weg durch die Fluten, Nessos setzt auf seinem Rücken Deianeira über. Da ergreift den Kentauren im Flusse, nach andern richtiger auf dem jenseitigen Ufer, wilde Begier, und er versucht Deianeira zu vergewaltigen. Doch auf ihr Hilfegeschrei durchbohrt der unentrinnbare Pfeil des Herakles seine Brust. Sterbend will sich der tückische Unhold rächen. Er kennt das schreckliche, fermentartig wirkende Gift der lernäischen Hydra, mit dem die Pfeile getränkt sind. Darum rät er ihr, das aus seiner Todeswunde tropfende Blut aufzufangen und als Liebeszauber gegen etwaige spätere Untreue ihres Gatten aufzubewahren. Arglos vertraut ihm Deianeira und fängt das Blut in einem Gefäß auf, unbemerkt von Herakles.[1] Den kleinen Hyllos auf den Armen zieht nun Herakles mit Deianeira weiter und gelangt zu seinem Freunde, dem König Keyx von Trachis, bei dem er sich dauernd niederläßt. In den dortigen Kämpfen des Helden zeigt sich Deianeira als wehrhaftes Weib und wird auch einmal an der Brust verwundet. — Mit Herakles' Ankunft in Trachis mündet die ätolische Sage in die ötäische.

Diese Sage von Deianeira gehört zu den sekundären Bildungen der Heraklessage. Sie ist wahrscheinlich erst vom Peloponnes, wo ja auch die Kentaurenkämpfe sich abspielten, nach Ätolien übertragen

[1] Wer das weitere Unerzählbare über die Bereitung dieses Philtron zu erfahren wünscht, möge es bei Diodor IV 34, 4 nachlesen. Dadurch erklärt sich die Andeutung von 580/1.

und hat den Zweck, dem Heros eine Mutter seines Volkes, der Dorer, zu gewinnen und mit ihren Nachkommen auch die Unsterblichkeit auf Erden. Außerdem ist sie der poetische Niederschlag des Bündnisses der Dorer mit den Ätolern. Hyllos ist Deianeiras ältester Sohn, und er wird der namengebende Heros der ältesten und vornehmsten dorischen Stammphyle, der Hylleis. Oineus ist nichts als ein kraft- und blutloser Schemen, auch Deianeira nimmt eine Sonderstellung gegen ihre Schwestern ein, die ja wegen ihrer Klagen um Meleagers Tod in Perlhühner verwandelt werden. Der Kampf des Herakles aber mit Acheloos ist als Variation eines der Urabenteuer erkannt worden, nämlich des Kampfes mit dem Dämon der See, dem Meergreis Triton oder Nereus. Auch dieser hat die Gabe der Verwandlung, auch ihn bezwingt der Heros trotz aller Gestalten, die er annimmt, damit er ihm das Geheimnis des Hesperidengartens mitteile. Dieser liegt auf einer fernen Insel im Westen, seine Wunderstämme nährt und tränkt Okeanos, der Urquell alles Segens. Von dort gewinnt Herakles die Äpfel der Hesperiden, das Symbol der Unsterblichkeit.[1] Acheloos, der mächtigste Fluß Griechenlands, den Homer (Il. XXI 194 ff.) mit dem Okeanos zusammen nennt, ist der älteste Sohn eben des Okeanos und gilt in der Dichtung oft als Fluß, ja als Wasser schlechthin, wie denn auch sein Name noch im Peloponnes, in Thessalien und in Kleinasien vorkommt. Er besitzt das wunderbare Horn, dem alle Gaben und aller Segen entquellen und welches er seinem Besieger überlassen muß, — ein Zug, den übrigens Sophokles nicht aufnahm. Dieses Wunderhorn kommt aber eigentlich nur dem Meere zu.

Ebenso ist die Tötung des Kentauren Nessos eine Form der Kentauromachie, welche gleichfalls zu dem ältesten Bestande, dem Dodekathlos, gehört, während andere in der Erlegung des Nessos wieder nur eine Variation des Acheloskampfes sehen.

2. Die Eurytossage.

Bei unserm ältesten Gewährsmann Homer (Il. II 596, Od. VIII 224 ff., XXI 11 ff.) ist Eurytos, „der Spanner", ein

[1] Schon die archaische Bildnerkunst hat dieses Abenteuer dargestellt. (S. Roscher, Mythol. Lexikon I 2. Abt. S. 2192 f.)

berühmter Bogenschütze und König der Burg Oichalia, welche aber in Messenien lag. Odysseus nennt ihn mit Herakles zusammen.[1] Er wagte es, selbst Apollon zum Wettkampf herauszufordern, und wurde für diese Verwegenheit von ihm getötet, noch ehe er alt ward im Hause. Seine Kunst vererbt sich auf seine Söhne, deren berühmtester Iphitos war, „den Unsterblichen vergleichbar". Mit diesem — er hatte den Bogen seines Vaters geerbt — traf Odysseus noch als Jüngling in Messenien zusammen und erhielt von ihm den Bogen zum Geschenk; es ist derselbe, durch den später die Freier fielen. Iphitos aber war auf der Suche nach zwölf wertvollen Stuten, die ihm (von Autolykos) gestohlen waren. Er kam zu Herakles, bei dem sich das gestohlene Gut befand, und wurde von diesem tückisch ermordet, obgleich er sein Gastfreund war und ihn an seinem Tische bewirtet hatte. So weit Homer.

Der Grund zum Morde waren aber nicht die Stuten, sondern Rache für erlittene Unbill. Daß Herakles Gastfreund des Iphitos genannt wird, bewirkt schon eine frühere Verbindung des Herakles mit dem Hause des Eurytos. Nach den anderen Berichten findet Eurytos mit seinem ganzen Stamme den Untergang durch Herakles. Dieser ist einst zu Gaste in Oichalia, wird von Eurytos als Knecht des Eurystheus gehöhnt und beschimpft und schließlich in der Trunkenheit aus dem Hause gestoßen. — Weit bedeutungsvoller ist aber die Version, welche ein Weib zum Angelpunkte der Verwicklung macht. Eurytos hat als jüngstes Kind die blonde Iole gezeugt. Sie wird von ihm als Preis eines Bogenwettkampfes ausgesetzt, in dem sich der Bewerber mit Eurytos' Söhnen zu messen hat. Herakles erscheint, entbrennt in heißer Liebe zu Iole und geht als Sieger aus dem Kampfe hervor. Eurytos aber will sein Kind nicht zur Geliebten des schon vermählten Herakles erniedrigt sehen, oder auch, er fürchtet einen zweiten Mord wie den an den Kindern des Helden von der Megara; er weist ihn daher mit harten Worten ab. In jedem Falle ist die Ermordung des Iphitos die Rache für jenen Schimpf oder diese Abweisung. Daß auch die Iolesage relativ alt ist, beweist ein altkorinthischer Mischkrug. Das Bildwerk stellt ein Gastmahl bei Eurytos dar, auf dem Herakles von Iole bedient wird.

[1] Eurytos ist der apollinische, Herakles der dorische Bogenschütze.

Zeus verhängt nun über seinen Sohn als Strafe für jenen Frevel eine ein- oder dreijährige Sklaverei bei der Königin Omphale. Diese zweite Dienstbarkeit steht also im engsten Zusammenhange mit der Eurytossage. Die älteste Erwähnung finden wir im Agamemnon des Äschylus V. 1040, wo Klytaimestra Kassandra auffordert, vom Wagen zu steigen und sich zum Dienste im Hause zu bequemen: „denn auch Herakles hat Sklavenbrot gegessen". Die pikante Ausschmückung des Dienstes bei Omphale ist sehr späten, hellenistischen Ursprungs, ja anfänglich ist, wie v. Wilamowitz nachgewiesen hat (Euripides' Herakles I S. 71 f.), nicht Lydien, sondern Thessalien der Schauplatz der Sage: auch sie spielt also auf altdorischem Boden.

Nach Ablauf des Dienstjahres vollbringt Herakles eine Reihe andrer Taten, wie die Eroberung Trojas, unternimmt aber schließlich im Zorn über die Schmach der Sklaverei bei einem Weibe und zur Befriedigung seiner Rachsucht, oder nach der zweiten Version, um Jole in seine Gewalt zu bekommen, einen Kriegszug gegen Oichalia. Er erobert die Feste, gibt sie den Flammen preis und vertilgt Eurytos und sein ganzes Geschlecht bis auf Jole, die er als Kriegsbeute mitnimmt und zu seiner Geliebten macht. Dann begibt er sich auf die Heimfahrt. Unterwegs landet er auf dem Vorgebirge Kenaion auf Euböa, um seinem Vater Zeus ein feierliches Dankopfer zu bringen. Seinen Herold Lichas sendet er nach Trachis, wo Deianeira seiner harrt, daß er ihm sein Prachtgewand hole, mit welchem er sich für die Opferhandlung schmücken will. Von Lichas erfährt Deianeira, wie es um ihren Gatten und Jole steht. In Eifersucht tränkt sie das Gewand mit dem vermeintlichen Liebeszauber und schickt es Herakles. Sobald dieser es angelegt hat und an die erwärmende Flamme des Altars tritt, beginnt die entsetzliche Wirkung des lernäischen Giftes. Herakles zerschmettert in der ersten Wut den ahnungslosen Überbringer des Gewandes und wälzt sich in gräßlichen Qualen. Er sieht, daß er dem Tode geweiht ist.

Wieder münden wir jetzt in

Die ötäische Sage

ein, welche ebenfalls einen Bestandteil der Ursage bildet. Die Selbstverbrennung auf dem Öta, der Stätte eines Zeuskultes,

hängt natürlich nicht notwendig mit den Folgen von Deianeiras Eifersucht zusammen. An andrer Stelle wird nach Wilamowitz gezeigt werden, wie der Held, der tatsächlich den Tod überwunden hat, aber doch noch Mensch ist, die Trennung seines sterblichen Teils vom unsterblichen vornimmt eben durch die läuternde Macht des Feuers. Vielleicht aber hat hinter der dorischen Gestalt der Heraklessage eine noch ältere gestanden, wonach er wirklich in den Hades fährt, also stirbt.[1] Als Stütze für diese Auffassung kann man die Odyssee, wo Herakles ja im Hades weilend dargestellt ist, und unser Drama anführen.

Nach der Vulgärsage läßt sich nun der Todkranke nach Trachis schaffen. Deianeira stirbt durch eigne Hand, als sie erfahren, was sie angerichtet hat; Herakles befiehlt Jole seinem Sohne Hyllos an und läßt sich auf den Öta, den Berg seines Vaters, schaffen, um dort Erlösung von seinen Qualen zu finden. Er läßt den Holzstoß schichten, doch niemand ist, der den Feuerbrand daranlegen will. Da zieht der Held Poias zufällig des Wegs, der Vater des Philoktet (nach andern dieser selbst), und er läßt sich bereit finden, dem Heros den letzten Liebesdienst zu erweisen. Als Gegengabe empfängt er den Bogen und die Pfeile des Herakles, welche wir dann später im Besitze Philoktets sehen. Die Flamme schlägt empor und vollbringt ihr Werk. Nach einem Bericht wird er unsichtbar, er „verschwindet", nach den anderen sammelt sich finsteres Gewölk über dem Scheiterhaufen, der Vater sendet Donner und Blitz, Herakles wird zum Himmel hinaufgeführt.

Froh des neuen, ungewohnten Schwebens
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.

Die Apotheose des Helden ist vollbracht.

Die Prüfung dieser Stoffmasse ergibt das Resultat, daß die in ihr enthaltenen Sagen ursprünglich keine innere Einheit besitzen, weil sie sich nicht bedingen, sondern daß sie in jene drei erzählten, an sich selbständigen Teile auseinanderfallen. Die Deianeirasage

---

[1] So Zielinski, Exkurse zu den Trachinierinnen (s. u.).

ist zu Ende, nachdem Deianeira ihrem Gemahle Hyllos geboren hat. Notwendig ist dann allerdings, von ihr das Nessosabenteuer auszuscheiden, denn dieses verbindet die ätolische Sage mit dem Tode des Heros. Oben haben wir ja auch gesehen, daß einige Forscher dieses Abenteuer nur als eine Variante des Kampfes mit Acheloos betrachten. Die Eurytossage ferner hat ebenfalls nicht die Selbstverbannung zur notwendigen Folge: sie schließt ab mit dem Falle Oichalias und der Vertilgung der Eurytiden. Wer hat nun diese von einander unabhängigen Einzelsagen zur Einheit verbunden? Die Antwort muß lauten: die ionische Ependichtung. Wir wissen, daß es unter den kyklischen Epen ein Gedicht gab, die Eroberung Oichalias. Als sein Verfasser galt Kreophylos von Samos. Auf diesen Namen ist nun freilich nichts zu geben, ebensowenig wie auf die vielen andern Kyklikernamen. Denn noch um das Jahr 500 ging der ganze unermeßliche Schatz ionischer Epen auf den Namen Homers. Erst später sprach die Kritik diese Dichtungen eine nach der andern Homer ab, bis Ilias und Odyssee übrig blieben, und fand für jene andere Dichternamen. Erzählt doch Strabo von der „Eroberung Oichalias", daß Homer das Gedicht selbst verfaßt und seinem Gastfreunde Kreophylos bei einer Einkehr auf Samos geschenkt habe. Von dem Inhalt berichtet derselbe Strabo (XIV p. 638), daß der Dichter darin besungen hat „den Eurytos, was er erduldet, und die blonde Iole", also das Schicksal des Eurytos und seines Hauses; auch ist ein inhaltlich freilich bedeutungsloser Vers daraus erhalten, den Herakles zu Iole spricht. Hier bildet also das Verlangen nach Iole ein oder das Hauptmotiv des Zuges.

Aus diesen Zeugnissen geht nun zwar ebenfalls nicht mit Sicherheit hervor, daß Deianeira und das Ende des Helden mit jenem Epos verknüpft war, es ist indessen sehr wohl möglich, wenn wir uns jenes früher erwähnten Wortes des Athenäus (VII 277) erinnern, daß sich Sophokles in seinen Dramen gern an die Mythopöie des epischen Kyklos anschloß. Mithin liegt auch für die Trachinierinnen die Möglichkeit vor, daß der Dichter in ihnen dem Epos des Homeriden gefolgt, daß die Verknüpfung jener drei Sagen also das Verdienst des ionischen Sängers ist, mag er Kreophylos heißen oder anders. Er hat denn auch Omphale in Lydien

lokalisiert und Eurytos nebst Oichalia in Euböa, wo niemals eine Stadt dieses Namens gelegen hat, während Kenaion, die Einsetzung eines Zeuskultes und der Tod des Lichas („Lichasfelsen“) echt sind. Er scheidet auch die Kriegszüge und Abenteuer aus, welche nach der Vulgärsage zwischen der Sklaverei und der Eroberung Oichalias liegen, und verbindet so den Omphaledienst mit dem Oichaliazug.

Die innerliche Verknüpfung jener Sagen ist nun ein höchst genialer Griff. Sie wird erreicht durch die Einführung eines einzigen Motivs, welches alles in Bewegung setzt: die Eifersucht Deianeiras. Darum wird nicht Herakles, sondern Deianeira die Seele der Dichtung. Um die Eifersucht zu erregen und ihr Werk, die — ungewollte — Vernichtung des Herakles vollbringen zu lassen, bedarf es eines Anlasses. Dieser ist die Leidenschaft des Heros für die blonde Jole. Damit ist ein festes Band zwischen den drei Sagen geknüpft, und es folgt nun mit Notwendigkeit eines aus dem andern: Herakles gewinnt Deianeira als rechtmäßige Gattin durch den Kampf mit Acheloos; das Nessosabenteuer gibt Deianeira den vermeintlichen Liebeszauber, dessen Anwendung den sicheren Tod des Helden herbeiführen muß; seine Beziehungen zu Eurytos und dessen Geschlecht vermitteln die Liebe zu Jole; die Abweisung durch Eurytos hat die Rache an Iphitos zur Folge, diese die Knechtschaft bei Omphale. Aus allem folgt der Zug gegen Oichalia. Der Besitz Joles erweckt die Eifersucht Deianeiras, diese bewirkt die Erprobung des Liebeszaubers und den Tod des Helden. — So ist der Stoff zu einer wundervollen Einheit verschmolzen; sein Reiz liegt in dem Vorwalten des weiblichen Elements. Der Held steht zwischen zwei liebenden Frauen: er war in dem Epos auch Jole nicht gleichgültig. Dies deutet z. B. Euripides in dem Erosliede des Hippolytos an, wenn er den Chor V. 545 ff. sagen läßt, daß „Kypris dem Sproß der Alkmene das Füllen von Oichalia schenkte in Blut und Qualm und grausiger Hochzeit“.

Sophokles ist unseres Wissens der einzige der drei großen Tragiker, welcher diesen dankbaren epischen Stoff dramatisiert hat. Die Änderungen, welche er mit ihm vornahm, ergeben sich aus der Analyse des Stückes. Die weitere Untersuchung hat damit auch das Material gewonnen, um ein Urteil über die Vorzüge und Mängel des Aufbaus zu ermöglichen.

Die dramatiſche Geſtaltung.

Die Vorfabel.

Von Theben, der Stadt, wo er geboren und aufgewachſen iſt, zieht der junge Held Herakles nach Ätolien, um ſich ein Weib zu gewinnen. Er bezwingt den Acheloos und vermählt ſich mit Deianeira. Unverweilt bricht er nach der Hochzeit mit ſeiner Gemahlin auf nach ſeiner Burg Tiryns, wo beiden eine neue Heimat bereitet iſt. Unterwegs ereignet ſich das Neſſosabenteuer. In Tiryns lebt nun das Paar; der Held iſt freilich faſt immer in der Ferne, ſeine Lebensaufgabe erfüllend, Deianeira ſchenkt ihm eine Reihe Kinder, deren älteſtes Hyllos iſt. Auch Alkmene, Herakles' Mutter, iſt dort. In dieſe Zeit fällt nun die verhängnisvolle Eurytosepiſode. Jole entzündet die Leidenſchaft des Helden, und er begehrt ſie vergeblich zum Nebenweibe. (Mit dieſer für die Tragödie allein in Betracht kommenden Verſion hat der Dichter, wie v. Wilamowitz geſehen, die andere fein verknüpft, indem er das Zartgefühl des Lichas als Motiv nimmt, durch ſie den wahren Grund des Oichaliazuges zu verhehlen.) In Tiryns erfolgt dann aus Rache der Mord an Iphitos, deſſen Folge der Dienſt bei Omphale iſt. Herakles muß alſo, nachdem er alle ſeine Arbeiten vollbracht hat und am Ziele zu ſein glaubt, wieder in die Fremde. Er hat von Dodona ein Orakel erhalten, das Ende ſeiner Mühen werde nach fünfzehn Monaten daſein. Ein noch älteres ſagt, er werde ſeinen Tod nur von einem Toten finden. Vor ſeinem Abzuge, deſſen Ziel er Deianeira nicht mitteilt, macht er, von einer Ahnung getrieben, ſein Teſtament, das er Deianeira hinterläßt. Nach Herakles' Weggang wird der größte Teil ſeiner Familie von Euryſtheus vertrieben, nur Alkmene darf mit einigen Kindern in Tiryns bleiben, andere finden eine Zuflucht in Theben, Deianeira mit Hyllos beim Gaſtfreund Keyx in Trachis. Hier harrt Deianeira ohne Nachrichten der Rückkehr des Gemahls; doch die fünfzehn Monate verſtreichen, ohne daß er kommt. Währenddem hat er ein Jahr bei Omphale gedient, iſt dann mit einem Heer vor Oichalia gezogen, hat die Feſte zerſtört, das Geſchlecht des Eurytos vernichtet und Jole zu ſeiner Geliebten gemacht. Dann iſt er auf Kenaion gelandet, um ein Dankopfer darzubringen.

Die Fabel.

Deianeira, welche ſich in Angſt und Unruhe verzehrt, ſendet auf den Antrieb ihrer Amme Hyllos aus, nach dem Vater zu forſchen. Bald darauf erſcheint der Herold Lichas, von dem ſiegreichen Herakles geſendet, mit einem Zug von Gefangenen. Als Deianeira ihn, der ſich anfangs ſträubt, zum Bekenntnis der Wahrheit gezwungen hat, ſendet ſie ihn mit einem vermeintlich vom Liebeszauber, in Wirklichkeit vom Gift der lernäiſchen Hydra getränkten Prachtgewand zurück. Herakles legt es an, das Gift zerfrißt ſeinen Leib, er läßt ſich todkrank nach Trachis ſchaffen. Unterdes hat Deianeira von Hyllos erfahren, was ſie in beſter Abſicht angerichtet, und ſich darauf getötet. Auch wird Herakles in Trachis von ſeinem Sohne aufgeklärt und erkennt, daß er ſterben muß. Er ordnet ſeine Verbrennung auf dem Öta an, zwingt Hyllos das Verſprechen ab, ſich mit Jole zu vermählen, und läßt ſich dann zum Öta tragen, um dort die letzte Ruhe zu ſuchen.

Das Gerüſt der Tragödie.

Szene: Trachis, vor dem Palaſt des Keyx. Zeit: der erſte Morgen nach Ablauf der fünfzehn Monate, die Herakles in der Fremde weilt.

Prolog V. 1—193. Perſonen: Deianeira, dann Amme, darauf Hyllos.

Monolog Deianeiras: ihr unglückliches Schickſal; Herakles iſt ſeit Iphitos' Tode fort, nunmehr ſchon fünfzehn Monate, niemand weiß wohin. Sie, aus Tiryns vertrieben, genießt hier in Trachis Gaſtfreundſchaft. Hindeutung auf das Teſtament, das ſie mit Sorge erfüllt. (Der Monolog rückt Deianeira ſogleich in den Vordergrund und Mittelpunkt der Handlung.) Darauf Amme. Zweck ihres Auftretens, Deianeira zur Ausſendung des Hyllos zu bewegen, der gerade von der Stadt ankommt. Sein Auftreten motiviert durch Nachrichten über den Vater: Dienſt in Lydien, jetzt auf Euböa, wo er Eurytos' Stadt belagert oder belagern will. (Erſt durch dieſe Kunde wird auch Hyllos' Ausſendung möglich.) Deianeira eröffnet Hyllos das Orakel von Dodona, daß Herakles jetzt entweder erlöſt oder verloren iſt. — Hyllos nach Euböa.

Einzugslied des Chors trachinischer Mädchen, welche von der Seite der Heimat in die Orchestra ziehen, V. 94—140.

Gebet an Helios: „Wo weilt Herakles? Sag es, denn Deianeira verzehrt sich in Gram und Sehnsucht um den vielumgetriebenen Gatten. Doch ein Gott schirmt ihn, darum hoffe. Freude und Leid wechseln dem Sterblichen, auch dir blüht wieder Freude, denn Zeus sorgt für seinen Sohn."

Erste Szene V. 141—204. Zum Teil Fortsetzung der Exposition, welche das Auftreten der Amme im Prolog (V. 40) unterbrochen hat. Deianeira, dann Bote.

Deianeira spricht. Grund ihrer neuesten Sorge: vor fünfzehn Monaten ist Herakles weggezogen; damals zum erstenmal hat er ein Testament gemacht. Heute ist die Zeit um, und er ist noch nicht erschienen.

Bote: Herakles siegreich, bringt ein Opfer und wird bald kommen. So erzählt Lichas, den das Volk draußen noch nicht losläßt. Deianeira ordnet einen Päan an.

Erstes Standlied[1] V. 205—224. Päan an Apollon und Artemis, unterbrochen durch Lichas.

Zweite Szene V. 225—496 mit Fortsetzung der Exposition. Deianeira, Lichas mit Gefangenen, von der Seite der Fremde auftretend, dann Bote.

Lichas berichtet über Herakles' Ergehen und daß er Zeus einen Kult auf Kenaion gründe und dort eine Hekatombe darbringen wolle. Dann der vorgebliche Grund des Zuges. Deianeiras schwermütige Empfindungen und Ahnungen beim mitleiderregenden Anblick Joles, die Lichas nicht zu kennen behauptet. Lichas ab mit den Gefangenen. Bote eröffnet Deianeira die Wahrheit. Lichas — sein Wiederauftreten mit der Bitte um Aufträge an Herakles motiviert — wird mit ihm konfrontiert und muß gestehen. Währenddem ist in Deianeira der Entschluß gereift, den Liebeszauber anzuwenden. Lichas empfängt die Gegengabe für die Gefangenen in Gestalt des Opferkleides.

---

[1] Das Scholion zu V. 216 sagt freilich, es sei kein Stasimon; s. den Abschnitt Lyrische Teile.

Zweites Standlied V. 497—530.

Kypris ist allmächtig. Ihre Allgewalt hat sich auch an Deianeiras Freiern gezeigt, die sie zu schrecklichem Kampf gegeneinander trieb.

Dritte Szene V. 531—632 mit Schluß der Exposition. Deianeira, dann Lichas. Deianeira hat während des Chorliedes das Gewand mit dem Zauber getränkt, es dann in eine Truhe gelegt und diese mit einem Siegel verschlossen.

Klage, und Begründung ihres Entschlusses. Sie muß Herakles' Liebe wiedererobern, wenn sie nicht unterliegen will. Erzählung des Nessosabenteuers und der Zubereitung des Gewandes. Die leisen Bedenken des Chors gegen die Anwendung des Zaubers schneidet sie mit raschem Entschluß ab, da Lichas kommt, zum Abgang bereit. Überreichen der Truhe. (Die Anweisung für die Anlegung des Gewandes erklärt sich aus der Warnung des Kentauren, es nicht vorher mit Licht und Wärme in Berührung zu bringen, damit der Zauber nicht unwirksam werde.)

Drittes Standlied V. 633—662.

„Alle sollen es wissen, die Flöte wieder jauchzen: Herakles naht! Möchte er kommen, nicht eher sein Schiff anhaltend, als bis er da ist vom Inselaltar."

Vierte Szene V. 663—820. Deianeira, dann Hyllos.

Umschlag. Deianeira in Angst. Sie hat soeben die wahre Wirkung des Zaubers an der Wolle gesehen, mit der sie das Gewand bestrichen und die sie dann achtlos in die Sonne geworfen. Erkennt jetzt die Absicht des Kentauren. Ahnt sie richtig, so steht ihr Entschluß fest. Trost des Chors vergeblich.

Erfüllung der Ahnung: Hyllos nennt sie Mörderin des Gatten. Bericht vom Opfer und der Wirkung des Giftes. Fluch. Deianeira schweigend ab.

Viertes Standlied V. 821—861.

„Das Orakel erfüllt sich, denn der Tote braucht sich nicht mehr zu mühen. Sterben muß Herakles am lernäischen Gift, die unselige Gattin sich grämen. Wehe, der Held leidend, wie nie sonst von Feinden. Schuld daran Oichalia und Kypris."

Fünfte Szene V. 862—946. Chorgespräch in Halbchören, dann Gespräch zwischen Chorführerin und Amme, welche Deianeiras Tod erzählt und Hyllos' Schmerz und Reue.

Fünftes Standlied V. 947—970.

„Unheil drinnen und draußen! Wär' ich fort, den sterbenden Herakles nicht zu sehen! Er wird gebracht; tot oder schlafend?"

Letzte (Pathos-)Szene auf der Bühne V. 971—1043 mit Exodos V. 1043—1278. Von der Seite der Fremde Herakles schlafend, getragen von Kriegern, geleitet von einem Greise; aus dem Hause gleichzeitig Hyllos.

Hyllos ratlos, Herakles in Schmerzen jammernd, grimmig, verzweifelt, den Tod wünschend: „Von allen Leiden, die ich durchgekämpft, kommt keines diesem gleich, das Deianeiras Arglist schuf. Hyllos, schaffe sie herbei, sieh hier meine Wunden!" Bittet bei erneutem Anfall Hades und Zeus um den Tod. Doch vorher Rache an ihr! Hyllos berichtet Deianeiras Tod und klärt Herakles auf. Jetzt erkennt er, wie sich die Orakel erfüllen, das erste, daß er durch einen Toten sterben werde, d. h. durch Nessos, das zweite, daß er jetzt nach Ablauf der fünfzehn Monate das Ende seiner Mühen, d. h. den Tod, finden werde. Beides trifft zusammen. Hyllos muß versprechen, für seine Verbrennung auf dem Öta zu sorgen und sich mit Jole zu vermählen.

Das Stück schließt mit dem Aufbruch des Zuges, der den Sterbenden trägt, zum Berge des Zeus. Vorausgesetzt wird bei allen der wirkliche Tod durch Verbrennung, die Möglichkeit der Apotheose nur dunkel und flüchtig angedeutet.

Die Linie der Handlung.

Exposition. Die Lage. Absendung des Hyllos. . V. 1—93.

Steigende Handlung nebst Fortsetzung des Exposition. V. 141—496.

Steigerung in drei Stufen:

1. Ankündigung des Lichas und vorläufiger Bericht des Boten. V. 141—204.
2. Falscher Bericht des Lichas nebst Folge. . V. 225—334.

3. Die Verkündigung der Wahrheit, Entschluß Deianeiras. V. 335—496.

Höhepunkt. Motivierung des Entschlusses und Überreichung des Gewandes. . . . . V. 531—632.

Fallende Handlung in zwei Stufen: . . . V. 663—820.

1. Umschlag in der Seele Deianeiras. Ahnung der wahren Bedeutung des Zaubers. . . . . V. 663—730.

2. Die Wirkung des Giftes aus dem Bericht des zurückgekehrten Hyllos. . . . . V. 731—820.

Katastrophe in zwei Hälften: . . . . . V. 862—1278.

1. episch: Tod Deianeiras (Bericht der Amme). V. 862—946.

2. lyrisch: der sterbende Herakles (Vorführung auf der Bühne, eingeleitet durch einen Kommos von der Szene). V. 971—1278.

Wenn der Dichter von dem landläufigen Mythos, wie ihn seine Hörer kennen, abweicht, so verfolgt er damit seine bestimmten künstlerischen Zwecke. Diese werden klar, wenn man die Veränderungen aufdeckt. In der Vulgärsage erringt sich Herakles Deianeira erst infolge der Aufforderung Meleagers nach dem Abschluß seiner Arbeiten, also auch, nachdem er mit Megara vermählt gewesen und vom Kindermord befleckt ist. Sophokles dagegen läßt ihn am Anfang seiner Laufbahn auf die Freite gehen. Er steht in frischer Jugend, noch rein und unberührt von Schuld und Schicksal, dem jungen Morgen eines strahlenden Tages vergleichbar, dessen Himmel bald unheilschwangeres Gewölk bedecken soll. Dort ferner erhält Herakles von dem überwundenen Gegner das Horn der Amaltheia, ein Zug, den der Dichter nicht mit aufnahm. Dort lebt er jahrelang in Ätolien und zieht erst wegen unfreiwilliger Blutschuld fort, nach Trachis. Sophokles dagegen läßt ihn sogleich nach der Hochzeit aufbrechen, nach Tiryns. Die Vertreibung der Herakliden erfolgt dort erst nach dem irdischen Ende des Heros, hier schon nach seinem letzten Weggange von Tiryns. Dort schickt Herakles den Herold Lichas von Kenaion allein nach Trachis, um das Opfergewand zu holen, und dieser berichtet Deianeira über Jole. Sophokles dagegen läßt Lichas nach Trachis nur kommen, um Jole und die Gefangenen hinzugeleiten. Erst gezwungen eröffnet er

Deianeira darauf den Sachverhalt, sie überreicht ihm dann als Gegengabe an Herakles das Gewand. Während schließlich die gewöhnliche Sage Herakles zu den Göttern entrückt, können wir bei Sophokles nur annehmen, daß er den Tod durch Verbrennung stirbt. Erfindungen ferner des Dichters sind das Testament, welches Herakles bei seinem Fortgange von Tiryns Deianeira überläßt, und die beiden Orakel.

Weitaus die meisten dieser Veränderungen hat der Dichter um Deianeiras willen vorgenommen. Ein reiner, jungfräulicher Held wird ihr Retter, nicht der Herakles, der wohl hochberühmt ist, vor dem aber eine keusche Jungfrau mehr Scheu, ja Grauen empfinden muß als Liebe. Dem Sophokleischen Herakles dagegen kann ihr Herz zufliegen. Der Dichter gewinnt aber dadurch noch weitere Vorteile. Nun erst kann er die ganze Größe dieser Frau schildern, ihre Angst und Sorge um den immer fernen, immer gefährdeten Geliebten, ihr ganzes Leben voll Entsagung und Bitternis. Die Vertreibung der Familie aus Tiryns trägt ebenfalls dazu bei, den Kummer der Dulderin zu vermehren. Indem Deianeira schon nach Herakles' Weggange aus dem Frieden ihres Hauses, dem einzigen, was ihr geblieben, vertrieben wird und sich von den meisten ihrer Kinder trennen muß, verliert sie den letzten Trost und ist bis auf ihren ältesten Sohn Hyllos (den der Dichter für die Handlung notwendig braucht) ganz vereinsamt. Das Testament wie das dodonäische Orakel ferner müssen ihr Herz vollends beschweren und mit düsteren Ahnungen erfüllen. Und was soll das Horn des Glücks diesem Hause? Sein Besitz wäre ein Hohn angesichts des Schicksals beider Gatten. Vor allem aber ist die Lichasepisode für die Charakteristik der Heldin des Stückes, denn das ist Deianeira, wichtig. Indem der Dichter ihr Jole unerkannt und doch geahnt gegenüberstellt, erreicht er die rührendsten Wirkungen des ganzen Stückes, welche nach der gewöhnlichen Fassung der Sage unmöglich wären. Und dadurch, daß Deianeira ihre unfreiwillige Nebenbuhlerin in ihrer Jugendblüte leibhaft sieht, gewinnt ihr Entschluß erst die überzeugende Kraft zwingender Notwendigkeit und läßt das Abstoßende, was jede Form der Eifersucht an sich trägt, hier zurücktreten und durch die Erwägung des Hörers, daß sie ja nur aus Liebe und mit großartiger Selbstbezwingung gegenüber

Jole handelt, völlig verschwinden. Zugleich hat er jetzt die Möglichkeit, die sonst inhaltsleere Heroldsfigur zu einem sympathischen, lebensvollen Charakter zu bilden.

Man sieht, worauf alles abzielt: es ist die Person Deianeiras. Den Dichter, welchen weibliche Charaktere mehr anziehen als männliche und dem sie besser gelingen, reizte bei der Lektüre des kyklischen Epos das Problem Deianeira. War es nicht eine dankbare Aufgabe, seinen Athenern das Bild einer Frau zu entrollen, welche, nur Liebe und Zärtlichkeit, an die Seite eines Kolosses von physischer Kraft gefesselt und, von diesem unverstanden, ein Leben voller Gram und Entsagung führt? Herakles, dieser Typus des Dorertums, konnte trotz göttlicher Verehrung dem Volke ionisch-heiterer Lebensfreude nicht das Herz ergreifen, wohl aber einer edlen Frauenseele als wirkungsvolle Folie dienen. Deianeira, nicht „die männerfeindliche", sondern die liebende, welche nur dem unbezwinglichen Impulse ihres Wesens folgt, wenn sie das Licht ihres Lebens sich zu erhalten sucht, aber es gerade durch dieses Bemühen auslöscht, — Deianeira ist der Mittelpunkt dieser leider zu wenig gelesenen und wegen ihrer unleugbaren Kompositionsmängel unterschätzten Tragödie. Ein edles Weib, an dessen Charakter selbst der pedantischste Splitterrichter keinen Makel aufzuspüren vermöchte,[1] sucht durch eine Handlung, welche lauteren Motiven entsprungen ist, ihr bedrohtes höchstes Gut zu retten und vernichtet eben dadurch dieses und sich selbst — das ist die Tragik und, wenn man es so nennen will, die Idee dieser Dichtung.

Die Handlung, welche diese Idee zu verkörpern hat, ist durch das Epos gegeben. Ihre dramatische Gestaltung bereitet erhebliche Schwierigkeiten, die für die epische Erzählung nicht vorhanden sind. Zunächst örtliche. Die Szene muß sich da abspielen, wo Deianeira weilt, also in Trachis, das Geschick des Herakles dagegen auf Kenaion vollziehen. Deianeira muß aber wieder alsbald davon benachrichtigt werden. Darum kann die Absendung und Rückkehr des Hyllos wie des Lichas von einem Schauplatz zum andern nur unter der Voraussetzung einer idealen Schnelligkeit, um nicht zu

[1] Der jüngste Angriff von W. Schmid auf Deianeiras Charakter ist a. a. St. zurückgewiesen.

sagen Hast, als möglich gedacht werden, da die Handlung wie immer innerhalb weniger Stunden zu verlaufen hat. Sie zeitlich so unnatürlich zusammenzupressen zwingt den Dichter der Chor, der ihm eine lästige Fessel anlegt. Zu entbehren ist er nicht, und er muß während der ganzen Handlung zugegen sein. Die unvermeidliche Folge ist, daß die Illusion gestört wird.

Noch schwieriger war die Entscheidung über die Frage, ob Herakles in Person auf die Bühne gebracht werden sollte oder nicht. Unbedingt erforderlich war dies für die Darstellung der Idee nicht. Aber der Hörer mußte doch als Abschluß einen Ausblick auf das Ende des Herakles haben, und nach der Sage muß sich der Sterbende nach Trachis und von da auf den Öta schaffen lassen. Dies nun auch noch zu erzählen würde das Stück mit epischen Elementen, deren es an sich schon viele enthält, allzu stark belastet haben. Ob solche Erwägungen den Dichter zum Gegenteil bestimmten, ob sein Genie ihn nicht befähigt hätte, auch diese Schwierigkeiten zu überwinden, ob ihm die Persönlichkeit des Herakles zu bedeutsam, zu wuchtig war, als daß er auf seine Vorführung in Leib und Leben hätte verzichten können, darüber brauchen wir uns nicht in Vermutungeu zu ergehen; wir haben uns an die vorliegende Fassung zu halten und zu prüfen, welches die Folgen seines Auftretens für die Komposition des Stückes sind.

Es umfaßt 1278 Verse, wovon 946, also drei Viertel des Ganzen, eine geschlossene Einheit mit dem Mittelpunkt Deianeira bilden. Das letzte Viertel gruppiert sich um den sterbenden Herakles. Antigone und Ajas lassen sich nicht zum Vergleich heranziehen, obwohl auch hier die Hauptpersonen vor dem Schluß des Stücks von der Bühne scheiden oder sterben, Antigone V. 943: Schluß 1352, Ajas V. 865: Schluß 1419. In der Antigone bilden die folgenden Szenen: Teiresias, Botenbericht über den Tod Antigones und die lyrische Schlußpartie, welche den Zusammenbruch Kreons zeigt, notwendige Bestandteile der Gesamthandlung. Im Ajas ist der Held mit V. 865 tot und der tragische Konflikt gelöst, aber der Leichnam bleibt auf der Bühne, und wir müssen wissen, wie sich die Machthaber zu seinem Tode stellen und ob ihm ein ehrliches Begräbnis zugebilligt wird oder nicht. Die ganze folgende Handlung hat den Helden ebensosehr zum Mittelpunkte wie die bisherige.

Ob er ſeine Sache ſelbſt führt oder ein andrer, iſt für die Einheit gleichgültig, es genügt, daß ſie in der Perſon des Ajas gegeben iſt. — In den Trachinierinnen liegt die Sache anders. Mit V. 946 iſt Deianeira tot, das Schickſal der Heldin abgeſchloſſen, die Spannung des Hörers nach dem Bericht über ihren Tod gelöſt, die tragiſche Wirkung erreicht. Wir wiſſen, daß Herakles dem Tode geweiht iſt; wie er ihn findet, kann uns für die Idee des Stückes gleichgültig ſein. Gewiß, ſein Ausgang iſt eine Folge der Handlungsweiſe Deianeiras und hängt ſo mit der Heldin zuſammen. Aber es iſt ein Fehler, Herakles auftreten zu laſſen und zwar jetzt zum erſtenmal. Es wäre anders geweſen, wenn er, wie Kreon gegen Antigone, von vornherein perſönlich gegen Deianeira agiert hätte. Nun, wo die Heldin tot iſt und im letzten Viertel des Stückes ein Menſch von ſo erdrückender Wucht wie Herakles auftritt, erhält das Drama einen neuen Helden und wird in zwei innerlich getrennte Teile zerriſſen, d. h. die Einheit des Ganzen vernichtet. Auch die Mittel, welche der Dichter angewendet hat, um beide Teile zuſammenzuhalten — wenn er dies überhaupt mit Bewußtſein getan hat — ſind nur äußerlich: die beiden Orakel und die Perſon des Hyllos. Das dodonäiſche Orakel in der erſten Hälfte (V. 166 ff.) ſoll den Hörer ſpannen und auf ſeine Löſung begierig machen. Sie erfolgt in der zweiten Hälfte durch Herakles ſelbſt, der V. 1159 ff. jenes erſte auf ſeinen Tod bezügliche mit dieſem zuſammenhält und daraus ſein Schickſal erkennt. Die Erfüllung eines Orakels aber, welches nicht einmal die Haupthelden betrifft, ſtellt keine organiſche Verbindung zwiſchen dem Schickſal Deianeiras im erſten und dem Ende des Herakles im zweiten Teile her. Ebenſowenig die Perſon des Hyllos, welche für dieſen Zweck zu unbedeutend iſt. Denn ſein Schickſal intereſſiert uns nicht. Um durch ihn eine Einheit herzuſtellen, müßte er ſelbſt zu einer Hauptfigur erhoben ſein; dann aber wäre die Tragödie eine andere geworden, als ſie iſt. Hyllos bleibt nur äußerlicher, willenloſer Vermittler zwiſchen Vater und Mutter.

Sophokles iſt oft ſorglos in der Motivierung kleiner Dinge, und ſo finden ſich auch hier einige Anſtöße, die zwar nicht von erheblichem Gewicht ſind, aber doch angemerkt zu werden verdienen.

Die Trachinierinnen beginnen mit einem Monologe Deianeiras.

Außer ihr ist niemand auf der Bühne, der Chor noch nicht eingezogen, folglich spricht sie zum Theaterpublikum. Daß sie ihr gepreßtes Herz erleichtern will, ist begreiflich; aber dazu braucht sie doch nicht aus dem Hause zu treten und in die Luft zu reden. Den Monolog selbst jedoch herabzusetzen, indem man ihn, wie es geschehen ist, Euripideisch schilt, hat man kein Recht. Denn von der schematischen, unkünstlerischen Manier des Euripides, im Prolog eine trockne Aufzählung der Voraussetzungen der Handlung zu geben — ein klassisches Beispiel bietet zum Vergleich der Monolog Jokastes in den Phoinissen —, ist dieser himmelweit entfernt. Er rückt Deianeira sogleich in den Vordergrund und weckt die Teilnahme des Hörers, welcher sich in die Seele dieser Frau vertiefen muß und zugleich scheinbar kunstlos und beiläufig mit einem Teile der Exposition vertraut wird. Wohl aber bedurfte es der Amme nicht, sie zur Aussendung ihres Sohnes zu veranlassen; darauf sollte sie billig selbst kommen. Außerdem begründet die Amme ihr Anliegen mit der Frage (V. 54 f.): „Wozu blüht dir eine Reihe von Kindern, daß du nicht eines ausschickst nach deinem Gemahl?" — während doch nur der eine Hyllos in Trachis ist. Der Chor ferner konnte wohl, ehe er auftrat, erfahren haben, was Deianeira quälte, und der Dichter motiviert dadurch auch sein Erscheinen (Schneidewin leugnet dies trotz V. 103 ff. und 141 f.), aber daß und zu welchem Zweck Hyllos abgesendet war, konnte er nicht wissen. Trotzdem weiß er es V. 733. Ebenso ist es schwierig, sich das zweite Auftreten des Boten motiviert zu denken. Nachdem er sein erstes Gewerbe — Deianeira die Kunde von Lichas' Ankunft und Herakles' Siegestaten zu bringen — ausgerichtet, hat er abzugehen; außerdem kann er auch während des folgenden Chorgesangs nicht auf dem Spielplatz bleiben. Ebensowenig kann er mit Lichas und den Gefangenen zusammen von neuem auftreten, denn was hat er bei ihnen zu suchen? Und hätte er es getan, so würde er bei seinem Charakter nicht an sich halten können, als Lichas einen falschen Bericht gibt. Folglich tritt er wieder auf kurz vor V. 335, unmittelbar nachdem Lichas und Gefolge in den Palast gegangen ist und als Deianeira selbst sich dazu anschickt. Woher weiß er dann aber, daß Lichas gelogen hat? Eine Quelle dieses Wissens ist schlechterdings nicht zu entdecken.

Doch was wollen dieſe geringfügigen Mängel, welche man bei der Aufführung kaum bemerken wird, gegen die außerordentliche Feinheit der Lichasſzenen beſagen? Die Perſon des Lichas und ſeine Sendung gehören zum alten Beſtand der Sage. Der Dichter begnügte ſich aber nicht damit, den Inhalt ſeiner Botſchaft zu verändern und dadurch die oben angeführten Zwecke zu erreichen, ſondern er neuerte auch weſentlich in der Ausrichtung der Botſchaft. Das Natürlichſte wäre ja geweſen, wenn Lichas ſogleich bei ſeiner Ankunft in Trachis vor Deianeira getreten wäre. Statt deſſen wird er von den Trachiniern aufgehalten und muß erſt dem Volk Bericht erſtatten, was durch die allgemeine Neugier und Spannung wohl motiviert iſt. Während ihn das Volk noch umringt hält, macht ſich ein Alter auf und überbringt Deianeira die erſten Nachrichten. Die Einführung dieſes Boten iſt natürlich auch Erfindung des Dichters, welcher zugleich den Herold zu einem zartfühlenden, mitleidigen Mann macht.[1]

Hierdurch gewinnt nun der Dichter erſtens eine dreifache Steigerung: Botenbericht, Lichas und falſcher Bericht, ſchließlich definitive Aufdeckung des Tatbeſtandes, und zweitens die Möglichkeit, die Wirkung der verſchiedenen Berichte auf die Heldin darzuſtellen und uns dadurch die ganze Seelentiefe dieſer herrlichen Frau zu enthüllen. Bei dem Charakter des Lichas und dem Vorſatz, welcher dieſem Charakter entſpringt, iſt aber der Bote und ſein zweites Auftreten erforderlich, da Lichas ſonſt nicht zum Geſtändnis der Wahrheit gezwungen werden kann.

Neu iſt auch die Einführung des Greiſes beim Auftreten des Herakles, die nach v. Wilamowitz ganz unmotiviert und, wie A. Dietrich (Rhein. Muſeum Bd. 46) entdeckt hat, eine Nachahmung des Amphitryon in Euripides' Herakles, nach Zielinski dagegen ein

[1] Nach Zielinski iſt er eine rohe Soldatenſeele. „Auf der Wieſe von Trachis erzählt er in übermütiger Lanzknechtslaune den bevorſtehenden Hauptſpaß [!] — die Vertreibung der ungeliebten älteren Gattin durch die junge und ſchöne Eurytostochter." Deianeira ſoll ihm nämlich ganz unbekannt ſein, weil er V. 531 „Fremder" genannt wird. Entſprechend wird aber auch Herakles ſelbſt V. 65 bezeichnet, den ſie doch wohl kennen wird. Überhaupt heißt jeder Bekannte, ja Verwandte ſo, wenn er aus der Fremde kommt. So nennt Antigone ihren aus Argos kommenden Bruder Polyneikes ξένος, Fremder, Öd. Kol. 1249. — Erſt beim Anblick der Heldin ſoll eine Wandlung mit Lichas vorgehen.

Arzt sein soll. — Unmotiviert? Herakles wird schlafend hereingebracht. Nun ist es doch ganz natürlich, ja erforderlich, daß dem kranken Helden und den ihn tragenden Kriegern ein besonnener Mann beigegeben wird, der die Leitung des Transports sorglich überwacht, damit der Leidende nicht unnötig gequält wird, und daß ein solcher Leiter die ersten Worte zu dem aus dem Palast kommenden Hyllos spricht. Diesen Greis als Nachahmung des greisen Amphitryon hinzustellen ist gerade so glücklich, wie die Zerschmetterung des Lichas mit der Ermordung der Kinder des Herakles in Parallele zu setzen. Denn diese Tat geschieht in geistiger Umnachtung, jene in der Wut, aber bei vollem Verstande, jene ist der Angelpunkt des Euripideischen Stückes, diese eine nebensächliche Episode.

Was nun der Dichter mit seiner Tragödie gewollt hat, darüber bestand in den Grundlinien bisher kaum eine Meinungsverschiedenheit: er dramatisierte die epische Geschichte von Deianeira und Herakles und zeigte darin als Mittelpunkt ein edles Weib, welches in bester Absicht ihren Gemahl und sich selbst zugrunde richtet. Neuerdings hat aber Zielinski in seinen Exkursen zu den Trachinierinnen (Philol. Bd. 55) eine ebenso neue wie verblüffende Ansicht über die Idee des Dramas aufgestellt. Es ist unbegreiflich, daß ein so geistreicher Mann, der außerdem in der schwersten philologischen Rüstung einherschreitet und manchen beachtenswerten, feinen Gedanken entwickelt, in der Auffassung des Ganzen zu einem Resultat gelangt, das vor der nüchternen und unbefangenen Prüfung sich nur als eine schillernde Seifenblase erweist. Er gewinnt für die luftigsten Kombinationen unter anderm dadurch freien Spielraum, daß er unter den Tragödien „Sprechstücke" und „Spielstücke" unterscheidet. Zu den ersteren gehöre z. B. Elektra, zu den letzteren die Trachinierinnen und die Bakchen des Euripides. Zum Verständnis der Spielstücke in allen ihren Feinheiten muß man dem stummen Spiel des Mimen nachspüren, dann erschließen sich Geheimnisse, die dem oberflächlichen Leser verborgen bleiben. Die Sage freilich in ihrer ganzen Tiefe und Ursprünglichkeit zu erkennen, dazu bedarf es noch weiterer Kunststücke.

Um einen Beleg für die Wichtigkeit zu geben, welche die Erkenntnis des stummen Spiels hat: Zielinski behauptet, das für

Herakles bestimmte Gewand befinde sich von Anfang an auf der Bühne. Der Prolog werde dadurch motiviert, daß Deianeira während desselben daran noch webe, vgl. Gretchen am Spinnrade. — Bisher konnte man nach den klaren Worten V. 492 nur annehmen, daß Deianeira in das Haus gehe, um das Gewand als Gegengeschenk herauszuholen und es dann Lichas einzuhändigen. Das ist also falsch. Nur muß man sich, wenn Zielinski recht hat, wundern, daß eine Fürstin einen so ungeeigneten Platz zum Weben wählt, und es muß die Besorgnis auf den Zuschauer drücken, ob sie auch rechtzeitig fertig wird. Denn wenn Herakles von dem Gewand überhaupt noch etwas haben soll, so muß er am Leben sein und jeden Augenblick zurückkehren, da die fünfzehn Monate verstrichen sind. Auch hätte sie Zeit genug gehabt, vorher fertig zu werden. Doch ernsthaft: „Es ist ein altbewährter, bis zur Stunde noch nicht erschütterter Grundsatz, daß im griechischen Drama die Bühnenanweisung im Text steht" (Robert, Hermes Bd. 32 S. 435). Wo findet sich ein Wort davon, daß Deianeira am Webstuhl sitzt?

Genug dieses einen Beispiels für „Spielstücke" als Fundgrube ungeahnter Aufschlüsse. Wichtiger ist die neue Gesamtauffassung der Handlung und der Charaktere. Deianeira verstellt sich gegen Lichas, d. h. sie lügt, wenn sie V. 459 sagt:

„Hat nicht andere,
So viele Frau'n geliebt der eine Herakles?"

„Herakles' Liebe zu Jole ist sein erster und einziger Treubruch." Bisher ist er immer „der Treue und Reine" gewesen. Aber auch für die Liebe zu Jole ist er nicht verantwortlich, denn diese hat ihn durch einen Liebeszauber gefesselt. Darum will Deianeira diesen ihrerseits durch einen stärkeren unschädlich machen. Daß Jole die eigentliche Übeltäterin ist, soll hervorgehen aus V. 584 f., wo Deianeira einfach sagt, daß sie, die alternde Frau, „das Kind", d. h. das blühende junge Mädchen durch einen Liebeszauber übertreffen, d. h. bei Herakles ausstechen will, denn ein anderes Mittel hat sie ja nicht ihrem sinnlichen Mann gegenüber. Ihr Verdacht, daß Herakles von Jole „bezaubert" ist, soll bestätigt werden durch die entschuldigenden Worte des Lichas V. 488 f., daß Herakles, sonst siegreich, dieser Liebe unterlegen ist. „Der Dichter hat diesen

Punkt, ein Philtron der Jole, absichtlich im unklaren gelassen." Warum, wird wohlweislich nicht verraten. Jedenfalls: „nicht als das willenlose Opfer fremder Begier — als die schöne und arge Zauberin, die durch einen Liebestrank den treuesten und reinsten Helden sich selbst [soll doch wohl heißen: seinem Wesen] entfremdete — lebte in der Volkssage die blonde Jole fort." — Dieses gebrochene, tränenüberströmte, unglückliche Geschöpf eine arge Zauberin! Freilich wird hier „die Volkssage" für Sophokles eingeschoben. Stimmte Sophokles hier mit der Volkssage überein oder nicht? Wir müssen es nach den Deduktionen des Verfassers annehmen.

Noch bedeutsamer ist der Aufschluß, den wir von Zielinski über Deianeira erhalten. Sie ist zwar die Tochter des Oineus, wird auch von Sophokles „Kind des Oineus" genannt, hat aber mit ihm nichts zu tun. Oineus ist nämlich = Herr der Stadt Oiniadä an der Mündung des Acheloos. Das ist aber niemand anders als Acheloos selbst. Nun sollte man meinen, der Vater Deianeiras sei also Acheloos, und würde dann auf die weitere Entwicklung mit Recht begierig sein. Doch weit gefehlt! Deianeira ist ursprünglich die Tochter Zeus', eine Schlachtenjungfrau, d. h. niemand anders als Athene selber, — fügen wir im Sinne des Verfassers hinzu: die ja auch sonst in der Sage und auf Abbildungen als schützende und sorgende Begleiterin des Herakles erscheint. So gestaltet sich denn der Urmythos von Deianeira und Herakles folgendermaßen. „Auf einen hohen Felsen hat Zeus seine wehrhafte Tochter versetzt, dessen Fuß der Acheloos umspült; nur wer den Strom überwand, durfte die Braut heimführen. Das gelingt nur dem Herakles, von jetzt ab ist sein Geschick mit dem der schützenden Schlachtenjungfrau verbunden — bis zu seinem unseligen Treubruch." Darum stirbt Deianeira auch durch das Schwert, nicht durch den Strick, wie die andern Heroinen. (Störend ist dabei leider, daß auch Eurydike durch das Schwert umkommt,[1] und daß, um das Unglück voll zu machen, nach einem Bericht Deianeira wie Jokaste, Antigone, Althaia u. a. endet.) — Damit hat also Zielinski das Kunststück fertig gebracht, in der Deianeira-Heraklessage eine hellenische Form

[1] Ant. 1283 und 1315. Anders ist auch der verdorbene Vers 1301 nicht zu verstehen; ὀξύθηκτος als Seelenzustand ist unsinnig, es weist auf ein ausgefallenes ξίφος hin, wie Arndt gesehen hat.

des altnordiſchen Brunhild-Sigurdmythus zu entdecken, welche aber außerdem dadurch eine Steigerung erfährt, daß ſie durch Jole als „Yseult la blonda“ noch genial mit der keltiſch-bretoniſchen Triſtan-Iſoldeſage verknüpft wird! „Allerdings,“ fügt der Verfaſſer vorſichtig hinzu, „ſind wir von dieſer Konzeption ziemlich weit entfernt.“ Die urſprüngliche Einheit der Geſtalt Athene-Deianeira ſpaltete ſich nämlich, und Athene ward Göttin, Deianeira Weib.

Sigurd-Herakles aber, den Zielinski freilich ſo nicht bezeichnet, iſt „eine wahrhaft dämoniſche, geiſtig [!] noch viel mehr als phyſiſch unwiderſtehliche Natur“. — Er opfert ſie alle auf, die Gattin, den Sohn, den Freund [nämlich Lichas]. Wem? Sich ſelbſt. Doch er verfährt mit ſich ſelbſt nicht anders als mit ſeinen Lieben. Er opfert ſich der Sache auf, nämlich der Befreiung der Erde vom Übel. Ein ſolcher Mann konnte nur treu und gut ſein. Deianeira hat übel, ſchlecht an ihm gehandelt — das konnte ihm nicht zweifelhaft ſein —; alſo muß ſie ſterben. „Verſöhnen wir uns alſo damit, daß es des Sterbenden letzter Wunſch iſt, ſeinen Tod an der Schuldigen zu rächen. — Das iſt das Grundmotiv der ethiſchen Heraklestragödie.“ [!!]

Selten iſt wohl Sinn und Unſinn ſo innig gemiſcht worden. Und mit welcher geradezu diaboliſchen Schlauheit muß der Dichter verfahren ſein, daß er dieſen tiefen Sinn des Mythos dem Normalhörer ſo vollkommen zu verſchleiern verſtanden hat!

Wohl aber fehlen einer andern Hypotheſe Zielinskis über den Herakles der Trachinierinnen feſte Stützen nicht. Bei Sophokles läßt ſich der Held verbrennen, und wir müſſen, wie oben bereits ausgeführt wurde, annehmen, daß er wirklich geſtorben iſt. Damit ſtimmt trotz der Verſe Od. XI 602 f., welche den Widerſpruch der älteſten und der ſpäteren Sage nur ungeſchickt verdecken, daß er auch bei Homer, nach der Vorſtellung der aſiatiſchen Jonier, im Hades weilte.[1] Daß ein ſolcher Herakles, wie der in den Trachinierinnen (freilich beileibe nicht nach der Zielinskiſchen Auffaſſung) dargeſtellte, den Himmel wahrhaftig nicht verdient, was v. Wilamowitz mit Recht bemerkt, iſt klar, aber ebenſo klar, daß dies für den Dichter nicht das durchſchlagende Motiv geweſen ſein

[1] v. Wilamowitz erklärt freilich dieſe Partie für eine ſpätere Einlage: Hom. Unterſ. S. 140.

kann, ihn nicht zum Himmel auffahren zu lassen. Solche Kritik entspricht dem Euripides, aber nicht dem frommen Sophokles. Darum ist die Annahme Zielinskis nicht unbegründet, daß hinter dem verklärten Herakles des Dodekathlos ein älterer stehe, der Herakles der Zeusreligion, der gestorben und in den Hades gefahren ist. Dieser hatte nur zu leiden. Ihn habe Sophokles in den Trachinierinnen unbewußt archaisierend dargestellt. — So würde Herakles' Tod auf dem Öta auch mit den übrigen Zeichen eines hohen Altertums zusammenstimmen, welche das Stück in dem Götterkultus aufweist: kein Tempel wird erwähnt, nur Höhendienst, auf dem Öta, auf dem Kenaion; nicht Apollon gibt Orakel, sondern die uralte Zeusstätte von Dodona.

Diese materiellen Indizien könnten auch einen Anhalt für die Zeitbestimmung der Tragödie geben, worüber sonst gar nichts feststeht. Von formalen würden mit für eine frühere Zeit stimmen: das Vorwiegen epischer Partien, die seltene Zerreißung des Trimeters, der geringe Prozentsatz der Auflösungen und stellvertretenden Anapäste. Aber wenn nicht ein ausdrückliches Zeugnis vorliegt oder man einen Beweis findet wie Weil für die Elektra des Euripides, so ist die Datierung eines Stückes höchst unsicher.[1] So erklärt v. Wilamowitz die Trachinierinnen für spät und läßt sie aus einer Anregung durch den Herakles des Euripides entstanden sein. In der Tat würden jenen Indizien gegenüber für spätere Entstehung sprechen der geringe Umfang der Chorpartien, die Nichtbeachtung des Chors durch Herakles, die Vermischung mannigfaltiger metrischer Formen in den lyrischen Partien (z. B. V. 879 ff.) und ihre Verteilung unter Schauspieler und Chor, was nur der späteren Tragödie eigentümlich ist: bei Sophokles in der Elektra, im Philoktet und im Ödipus auf Kolonos, bei Euripides unter anderm in den Phoinissen, Bakchen, in der Iphigenie in Aulis und im Orest. Trotz des schwereren Gewichts dieser Indizien gegen jene ist ein exakter Beweis für die spätere Entstehung ebensowenig geliefert wie für die Datierung der Sophokleischen Elektra hinter die Euripideische.

Daß uns das Stück erhalten ist, verdanken wir vielleicht der populären Gestalt des Heros.

[1] Deshalb haben wir im allgemeinen auf Ansätze verzichtet.

III.

Charaktere.

Ödipus.

König Ödipus ist vielleicht die tragischste Gestalt, welche die dichtende Phantasie des Menschen geschaffen hat. Empfangen und geboren in den geheimnisvollen Tiefen der hellenischen Volksseele, gewann sie plastische Form, soweit *wir* sie kennen, durch die schöpferische Kraft unseres Dichters. Der Sophokleische Ödipus hat die Herzen der Hellenen erschüttert und gerührt; er wird rühren und erschüttern, solange Menschenherzen schlagen und solange sie fühlen wie unsere.

Ödipus ist in erster Linie ein geborener Herrscher. Zwar rollt auch königliches Blut in seinen Adern, doch zu dem gebietenden König, den wir beim Beginn des Stückes auftreten sehen, hat ihn nur die eigene Kraft gemacht. Kurz vor der Katastrophe nennt er sich, freilich in besonderem Sinne, einen Sohn der Tyche (V. 1080). Als solcher ist er, von Delphi aus in die Fremde wandernd, nach Theben gekommen. Hier hat ihm Mut und Scharfsinn den Thron gewonnen. Und auf seinen *Scharfsinn* ist er stolz. Zu Teiresias sagt er V. 391 ff.:

„Warum sprachst du nicht, als die Rätselsängerin
Hier hauste, zu den Bürgern ein erlösend Wort?
War jenes Rätsels Lösung doch die Sache nicht
Jedweden Mannes; hier vielmehr tat Mantik not.
Und nicht von Vögeln, auch von einem Gotte nicht
Tratst du hervor mit einer Kunde; nein, *ich* kam,
Der ahnungslose Ödipus, macht ihr ein End'
Kraft meines Geist's, nicht schöpfend aus der Vögel Flug."

Von diesem Scharfsinn als einem ausgeprägten Zuge seines Wesens läßt ihn der Dichter auch im Verlauf der Handlung Proben ablegen. Trotz einem geschulten Untersuchungsrichter forscht er V. 112 ff. den Spuren des Mörders nach, V. 1121 ff. fragt er

den alten Diener mit Überlegung und Schnelligkeit aus. Wie jener ſich auch windet, er muß bekennen, bis die grauſige Wahrheit an den Tag kommt.

Doch dieſer Scharfſinn iſt von bedenklicher Art; treffend bezeichnet ihn der Chor V. 617:

Wer ſchnell zum Urteil iſt, der urteilt falſch, o Herr.

Dem raſch kombinierenden Spiel ſeiner Gedanken, der überſtürzenden Haſt ſeines Forſchens fehlt die ruhige Beſonnenheit und kühle Überlegung. So kommt es, daß er das Nächſtliegende überſieht, falſche Vorausſetzungen macht und mit bemitleidenswerter Blindheit im Dunkeln tappt bis zum ſchrecklichen Ende. V. 118 erfährt er von Kreon, daß noch ein Zeuge des Mordes lebt. Was lag näher, als ihn vor ſich zu beſcheiden? Auch V. 292 bei den Worten des Chors:

Durch Wanderer, ſo hieß es, fand er ſeinen Tod

mußte er ſich an jenes Wort Kreons (V. 118) erinnern. Endlich in der Unterredung mit Jokaſte will er den Mann holen laſſen (V. 765), beſteht aber doch nicht darauf, daß er ſogleich komme, und erſt V. 834 f. bei dem tröſtenden Zuſpruch des Chors:

Bis du jedoch
Von jenem Manne Licht empfängſt, heg Zuverſicht

verliert er die Fährte nicht wieder aus den Augen und befiehlt V. 859 f., daß er geholt werde. Iſt es Abſicht des Dichters, den Überklugen auf das Selbſtverſtändliche nicht kommen zu laſſen, um ſo die Kurzſichtigkeit ſelbſt des klügſten Menſchen ſchlagend zu erweiſen, oder tat er es, durch die Ökonomie des Stückes gezwungen, da er ja den Hauptzeugen erſt gebrauchen konnte, wenn die Handlung zur Kataſtrophe reif war?

Auch ſonſt Irrtum über Irrtum: thebaniſches Gold hat die Mörder des Laios gedungen (V. 124 f.), Teireſias ſoll der intellektuelle Urheber des Mordes ſein (V. 347)! V. 377, als der Name Apollon fällt, ſchließt er auf ein Komplott zwiſchen Teireſias und Kreon, geſchmiedet zu dem Zwecke, ihn des Thrones zu berauben, und er hält hartnäckig trotz aller Vernunftgründe Kreons daran feſt. So iſt der unſelige Mann trotz ſeines Scharfſinnes ein Irrender und Blinder bis zur Kataſtrophe.

Die Trübung ſeiner Urteilskraft aber iſt weſentlich eine Folge desjenigen Charakterzuges, den der Dichter beſonders markiert,

seiner Leidenschaftlichkeit. Im auflodernden Jähzorn hat er als Jüngling unbewußt seinen Vater und dessen Begleiter erschlagen, Leidenschaftlichkeit, gepaart mit der wilden Energie grenzenloser Verzweiflung, treibt ihn nach der Anagnorisis, die Strafe der Blendung in grausiger Form mit eigenen Händen an sich selbst zu vollziehen, die Leidenschaft steigt während der Handlung überall auf, wo sein Wille einen Widerstand findet.

Teiresias, der blinde Seher, will nicht sprechen:

Denn nicht enthüllen will dein Unheil ich (V. 329)

— es ist das erste dumpfe Grollen des Gewitters, welches gegen den unglücklichen König heraufzieht —, und als er sich noch weiter weigert, da bricht er los: „Der Schlechten Schlechtster!" Freilich fühlt er sofort, daß er zu weit gegangen ist gegen den ehrwürdigsten Mann in Theben, und begründet einlenkend die Beschimpfung:

„denn einen Felsen selbst
Könnt'st du erbosen."

Doch sein Zorn steigert sich noch V. 346:

„Wisse denn, daß mir es scheint,
Als hast du mitgesonnen, mitgehandelt an dem Werk,
Soweit's den Mord nicht galt mit Händen: sähest du,
Dann würd' ich auch der Tat bezicht'gen dich allein."

Unedel genug wirft er ihm seine Blindheit vor V. 370 f., die Verse malen, für den Übersetzer unnachahmlich, die Erregung des Königs: zischend werden die Worte meist einsilbig und mit Häufung des T-Lauts hervorgesprudelt. Schließlich (V. 429 f.) in der Form von vier sich überstürzenden Fragen der Befehl, der Seher soll sich von hinnen heben. Ebenso verfährt er Kreon gegenüber. Die vage Vermutung, der Schwager habe sich mit Teiresias zu seinem Verderben verschworen, hat sich ihm sofort zur Gewißheit verdichtet. So schnaubt er ihn (V. 530 f.), mit einem verächtlichen „Du da" beginnend, an: „Hast du solche Stirn
Der Frechheit, daß du wagst, sogar noch in mein Haus
Zu treten, Mörder dieses Mannes offenbar,[1]
Und sonnenklar der Räuber meines Herrscherthrons?"

Er selbst bleibt taub gegen alle Vernunftgründe des besonnenen Mannes, sterben soll er; es fällt das Wort, daß der Untertan sich

[1] d. h. des Ödipus.

bedingungslos dem Willen und Spruch des Herrschers, auch wenn dieser von nichts weiß, zu unterwerfen hat (V. 628). Und zuletzt braust er gegen den greisen Diener auf, der sich scheut, das Entsetzliche zu enthüllen, und droht ihm mit der Folter. Freilich folgt er hier nur dem Drange seiner rücksichtslosen Wahrheitsliebe: ein Sklave wagt es, dem Willen des Königs zu trotzen, welcher Licht haben will!

Doch wo gibt es eine Herrschernatur, die ohne Leidenschaft wäre? Leidenschaftlichkeit ist potenzierte, überschäumende Willenskraft, welche wie ein Wildbach hervorbricht und die Schranken zerstört, die sich ihr entgegensetzen. Solche Willenskraft aber ist ein wesentlicher Zug des Herrschers in Geschichte und Dichtung. Um nur an Typen des Altertums zu erinnern: Alexander durchbohrt in blinder Wut seinen besten Freund; selbst Cäsar, der kühle Römer, war ein „leidenschaftlicher Mann" (Mommsen); so wüten bei Homer Agamemnon und Achilleus in wildem Zorn wider einander, bringen sich selbst in Not und Leid und ihre Völker an den Rand des Verderbens. Dabei entstellt Ödipus nicht die hochmütige, brutale Art des Atriden, nicht die herzlose Wildheit und Rachsucht des Peliden, nicht die niedrigen Ränke und Listen des Odysseus der späteren Dichtung. Wenn aber der Dichter die Leidenschaftlichkeit des Helden so scharf betont, so tut er dies nicht, um ihm eine tragische Schuld aufzubürden, sondern um uns sein grausiges Geschick nicht ganz unerträglich zu machen, unsere Empörung über ein unverdientes Los, über das grausame, fühllose Walten des Schicksals zu dämpfen.

Doch andere Charaktereigenschaften zieren den König, durch die er unsere Herzen gewinnt. Er ist ein Mensch voll echter, tiefer Herzensgüte, der alle seine Untertanen mit gleicher Liebe auf dem Herzen trägt, ein zärtlich liebender Gatte und Vater, ein frommer Mann.

Die Not der Thebaner quält ihn, denn sie sind ja auch seine Kinder (V. 1) wie die leiblichen. Und ach, er,

Den alle preisen als den Herrscher Ödipus (V. 8),

— mit schmerzlicher Bitterkeit gesprochen — er ist machtlos gegen die Wut der Pest. So gern möchte er allen helfen, denn

„Fühllos wär' ich ja,
Wenn solches Flehen mir das Herz nicht rührete" (V. 13).

Er ſchämt ſich, ein antiker Menſch, des Bekenntniſſes nicht, daß er oft heiße Tränen geweint hat (V. 66), denn

Wohl weiß ich, daß ihr alle kranket, doch gleich mir —
Niemand von euch iſt, welcher gleichermaßen krank

(zugleich: welche erſchütternde tragiſche Ironie!); und er fährt fort:

„Denn euer Leiden zehret ja an einem nur,
An ihm allein und keinem ſonſt, jedoch mein Herz
Beklagt die Stadt und mich dazu und dich zugleich“ (V. 60 ff.).

Er weiß ſich eins mit ſeinem Volke. Als der vorſichtige Kreon andeutet, ob es nicht beſſer ſei, wenn er das Orakel ihm allein im Palaſt verkünde, antwortet er:

„Vor allen rede, denn um dieſe trag' ich Leid
Viel ſchwerer als um meine eigne Seele noch“ (V. 93 f.).

Liebe aber erzeugt Liebe: darum wendet ſich auch der Chor, der Vertreter des Volkes, nicht von dem Gottgeſchlagenen ab, ſondern gedenkt in Mitleid und Treue deſſen, was der Vater für ſein Volk getan (V. 1220 f.).

So iſt er auch der liebevollſte Sohn, Gatte und Vater. Wie ſich die Liebe zu ſeinen vermeintlichen Eltern V. 999 ausdrückt:

Es iſt ſo ſüß, das Auge ſeiner Eltern ſehn,

ſo iſt er ſeinem Weibe Jokaſte in inniger Neigung zugetan; er liebt und ehrt ſie als Gattin und Lebensgefährtin. Herzliche Liebe atmen die Worte der Anrede V. 950:

O Jokaſte, du mein heißgeliebtes Weib,

er läßt ſich von ihr beſänftigen in dem Streit mit Kreon, er ehrt ſie mehr als die Älteſten der Stadt (V. 700), ihr Wille iſt auch der ſeine (V. 580), er würde nichts tun, was ihr nicht lieb iſt (V. 863), er vertraut ihr das Geheimnis an, das ihn ſeit Jahren ängſtigt:

Könnt' ich's erzählen einem beſſern Freund
Als dir, da ich muß wandern ſolche Schickſalsbahn?
(V. 772 f.)

Und auch die rauhe Abſage (V. 1070) an die Angſterfüllte um ihres vermeintlichen Ahnenſtolzes willen erklärt ſich leicht aus der fieberhaften Spannung des Königs. Legt er doch ſpäter Kreon flehend ans Herz, die Tote würdig zu beſtatten.

Und da vollends, wo sich Liebe am reinsten und schönsten offenbart, an den Kindern, da findet der Dichter für den Unglücklichen Töne tiefster Zärtlichkeit und ergreifendsten Wehs. Zwar erwähnt er seiner Söhne nur kurz, denn die Hauptzüge des überlieferten und allen Hörern bekannten Mythos durfte Sophokles nicht ändern, und einer von diesen war der spätere Fluch des Vaters über seine liebloſen und in tödlichen Haß verstrickten Söhne. Doch was gibt es Rührenderes und Erschütternderes als die nun folgende Szene (V. 1459 ff.)? Er fleht Kreon an:

„Meine armen Töchter, die unglücklichen,
Sie, denen meine Tafel immer reich gedeckt
Mit Trank und Speise stand, die jeden Bissen, den
Mein Mund berührte, mit mir teilten Tag um Tag,
Um diese sorg mir; und vergönne, mit der Hand
Sie zu berühren, auszuweinen meine Qual."

Er bittet, er bettelt, als Kreon zu zögern scheint. Welch schmerzliche Freude dann, als Kreon ihm die schluchzenden Kinder zuführt, — sie fühlen die Größe des Unglücks, wenn sie es auch noch nicht zu verstehen vermögen. Das Herz will dem hilflosen Blinden brechen, wenn er an das Los denkt, das der verwaisten Königskinder wartet. Die Mutter tot, der Vater ein elender Bettler, der sich ahnungslos verflucht hat, sie selbst die Frucht eines grausigen Bundes, ein Leben bitterer Qual und Schmach sie erwartend. Er malt es, gleichsam in seinen Wunden wühlend, aus, ein Gegenbild zu der Schilderung, welche Elektra V. 982 ff. von dem herrlichen Lose der Schwestern entwirft, wenn sie den ermordeten Vater rächen. Und er schließt mit der flehentlichen Bitte an Kreon, sich der Kinder zu erbarmen, die er in zarter Jugend verlassen sieht, und mit dem demütigen Wunsch, daß sie ein besseres Schicksal finden mögen, als der Vater, der sie erzeugt. Er will die Kinder immer noch nicht von der Hand lassen, und erst auf das sanfte Drängen Kreons wankt er in den Palast zurück.

Daß einen solchen Mann lautere Frömmigkeit erfüllt und tiefer Glaube an das Walten der ewigen Götter, ist nicht nur begreiflich, sondern selbst notwendig für die Geschlossenheit seines Charakters. Eine Erprobung ist es freilich noch nicht, daß er sich in der Teiresiasszene nicht zu einer Blasphemie hinreißen läßt wie

ſein ſchwächliches Gegenbild Kreon in der Antigone (V. 1040 f.). Aber eine Probe ſeines gläubigen Sinnes legt er ſchon nach der ſcheinbaren Erfüllung des Gebetes Jokaſtens ab. Während Jokaſte leichtfertig über den Ausgang des Orakels triumphiert, wankt Ödipus' Glaube, wie es ſcheint, zwar auch einen Augenblick (V. 964), in Wahrheit aber bleibt er unerſchüttert. Denn ſofort legt er ſich Polybos' Tod ſo aus, als könne er aus Sehnſucht nach ſeinem Sohne erfolgt ſein, und dann hätte ja der Gott immer noch in gewiſſem Sinne recht behalten. Auch quält ihn der zweite Teil des Orakels weiter (V. 976, 984 f.). Im Feuer erprobt wird ſeine Frömmigkeit erſt, als die Orakel ſich wirklich in ihrem vollen Umfange erfüllt haben und der ſtolze König zum elendeſten und bemitleidenswerteſten der Menſchen geworden iſt. Ein Bild des Jammers wankt er aus dem Palaſt, der Bau ſeines Glücks liegt in Trümmern, ſein Weib ſeine Mutter, ſeine Kinder ſeine Brüder und Schweſtern, Blutſchande und Greuel wenn nicht vor ſeinen leiblichen, ſo doch vor ſeinen geiſtigen Augen, er von ſich ſelbſt verflucht und ein blinder Bettler dem Elend entgegen gehend. Und warum das alles? Er iſt ſich keiner Schuld bewußt. Daher der Verzweiflungsſchrei V. 1329: „Apollon war dies, Apollon, ihr Freund'." Apollon iſt es freilich nicht, der dieſen Jammer über ihn gebracht hat. Er hat nichts getan als Laios wie Ödipus einen Blick in die Zukunft eröffnet. Er iſt nicht der Lenker der menſchlichen Geſchicke, er lüftet nur, wenn es ihm oder Zeus gefällt, den Schleier, den die Vorſehung ſonſt gnädig über alles gebreitet hat, was dem Menſchen noch zu erleben beſtimmt iſt. Wäre es aber nicht zu begreifen, nicht zu verzeihen, wenn er die Vorſehung läſterte, die das Gräßlichſte über einen Unſchuldigen verhängt? Nichts von alledem. Wohl verwünſcht er den, der ſein Leben im Kithairon erhielt, wohl fragt er vorwurfsvoll den Kithairon, warum er ihn nicht getötet; doch vor dem unerforſchlichen Walten der Götter beugt er ſich in Demut, zum Thron des Zeus gellt kein Anklageſchrei, keine Verwünſchung. Nur ein Gefühl beherrſcht ihn: fort von hier, von der Stadt und ihren Bewohnern, die ſeine Anweſenheit befleckt und verpeſtet. Er weiß nun, daß er den Göttern der Verhaßteſte der Menſchen iſt; ergebungsvoll nimmt er es hin, reuevoll und demütig auch gegen Kreon, dem er in

ſeiner Leidenſchaft ſchweres Unrecht getan. Wahrlich, dies iſt Frömmigkeit, und in ihr wird er, ſo hoffen wir, ſeinen Frieden finden.

Wir haben vorausgegriffen, als wir Ödipus einen Unſchuldigen nannten. Laſtet nicht doch nach dem Willen des Dichters — und den Dichter gilt es ja zu verſtehen — eine Schuld auf Ödipus' Haupt? Drängt es uns nicht, danach zu ſuchen mit allem Bemühen? Denn iſt es möglich, daß die gerechte Gottheit einen guten, frommen Mann ſo grauſam, ſo ſchrecklich heimſuchen kann? Und eine Schuld des Helden meint man gefunden zu haben. Der Gott hat ihm in Delphi verkündet, er werde der Mörder ſeines Vaters, der Gemahl ſeiner Mutter werden. Hat er ſich da nicht vor jeder Gewalttat gegen einen Mann, der etwa ſein Vater, vor jeder Vermählung mit einem Weibe, das ſeine Mutter ſein könnte, auf das ängſtlichſte zu hüten? Und kaum iſt er, mit dieſem drohenden Schickſal belaſtet, wenige Stunden gewandert, ſo erſchlägt er einen Mann

Stattlich und auf ſein Haupthaar fiel des Alters Reif,
Nicht weit von deiner ſchied ſich ſeines Leibs Geſtalt
(ſo Jokaſte V. 742 f.).

Und nach Theben kommend verbindet er ſich mit einer Frau, die vor ſeiner Ankunft ſchon in langer Ehe gelebt hat. Liegt da nicht ſonnenklar eine Schuld, hat er ſein Schickſal nicht ſelbſt gewoben?

Solche Erwägungen verkennen völlig die Abſicht des Dichters und den Charakter der Zeit, in welcher die Handlung verläuft. Halten wir uns an den Bericht des Königs V. 774 ff. In der Trunkenheit wirft ein Zechgenoſſe dem Jüngling vor, er ſei ein untergeſchobenes Kind. Die Eltern beruhigen ihn. Obwohl der Vorfall des Ernſtes nicht wert iſt, mit dem er ihn aufnimmt (V. 777), geht er doch nach Delphi, um ſich bei dem Gott Aufklärung zu verſchaffen. Apollon antwortet ihm darauf nicht. Nun kann man allerdings die Frage aufwerfen: mußte ihn das nicht ſtutzig machen und wenigſtens den Stachel eines quälenden Zweifels in ſeine Bruſt ſenken? — Aber was wiegt denn das trunkene Wort eines Berauſchten? Die Eltern haben ihn beruhigt, der Gott ſchweigt darüber. Heißt das, er beſtätigt den Zweifel? Kann

das Schweigen nicht mit demſelben Recht ſo ausgelegt werden, daß der Gott über ſeine Abkunft von Polybos mit Stillſchweigen als über etwas Selbſtverſtändliches hinweggeht, weil er ihm Wichtigeres zu offenbaren hat? Jedenfalls faßt es Ödipus ſo auf, denn er flieht Korinth und wählt einen Weg, der ihn nie dahin zurückführen ſoll; die Überzeugung, daß er aus Polybos und Meropes Blut ſtammt, wurzelt in ſeinem Herzen, bis ihn der Korinthiſche Bote aufklärt. Und der Totſchlag? Sehen wir doch nur, wie Sophokles ihn darſtellt. Im Hohlweg begegnet er friedlich wandernd dem Wagen. „Mit Gewalt“ treiben ihn der Wagenlenker und der Alte aus dem Weg. Das Blut des Königsſohns wallt auf, er ſchlägt den Sklaven. Er will ruhig vorbeigehen, da „lauert ihm der Alte auf“ und trifft ſein Haupt tückiſch mit dem Stachelſtab. Bedenken wir die Zeit. Es iſt die Zeit der Heroen. Recht und Geſetz waltet nur innerhalb der durch Wall und Graben umfriedeten Stadt, draußen reicht die Sicherheit des Mannes ſo weit wie der Schlag ſeines Schwertes und der Wurf ſeines Speeres. Jeder iſt auf ſich und ſeine Kraft geſtellt, umdrängt von lauernden Gefahren. Was wiegt ein Menſchenleben oder mehrere? Und Ödipus iſt ein Herrenſohn. Der junge Held zieht in eine feindliche Welt hinaus, ſein Anrecht an dieſer Männererde zu erkämpfen und zu behaupten; er wäre ſich und anderen verächtlich, wenn er nicht Leib und Ehre gegen einen hinterliſtigen Streich verteidigte.[1] Das iſt der Rechtfertigung mehr als genug.

Aus derſelben Zeit heraus erklärt ſich ſeine Vermählung. Wie im Märchen erringt er einen Thron und ein Weib. „Dieſes Weib iſt aber ſchon zwanzig Jahre vermählt geweſen; welche Unnatur, wie bedenklich für den Helden!“ — Jokaſte iſt eine Heroine, und dieſe teilen mit den Göttern das köſtliche Gut wenn nicht ewiger, ſo doch dauernder Jugend und Schönheit. Helena iſt zwanzig Jahre nach ihrer Entführung durch Paris noch der Artemis vergleichbar (Od. IV 122). Die gleichfalls ſchon zwanzig

[1] Vgl. auch ſeine eigene Rechtfertigung Öd. Kol. V. 270 ff. und die alte Satzung des Rhadamanthys ὃς ἂν ἀμύνηται τὸν χερῶν ἀδίκων ἄρξαντα, ἀθῷον εἶναι, welche noch zu Solons Zeiten in Kraft war. Er war wirklich νόμῳ καθαρός, wie er von ſich ſagt V. 548, vgl. auch V. 991 ff.

Jahre vermählte Penelope entzündet in den Freiern immer wieder heißes Liebesverlangen (Od. I 366, XVIII 212). So haben wir uns auch Jokaste vorzustellen, und so ist Ödipus durch ihren Besitz beglückt.

Es ist nicht anders: die unbefangene Betrachtung kann nur zu dem Schluß kommen, daß der Dichter den Helden unschuldig leiden läßt. Er enthält sich sogar in wohlerwogener Absicht jeder Andeutung des in der Sage gegebenen und sonst von ihm verwerteten Geschlechtsfluches und der in den Kindern fortwirkenden Schuld des Laios, so daß Ödipus auch nicht einmal die Schuld seines Vaters büßt. Und eben dadurch, behaupten wir, daß einen völlig Schuldlosen ein so ungeheures Schicksal trifft, erzielt der Dichter die tragischste Wirkung. Den Einwurf, daß das Schicksal des Ödipus nur Abscheu und Empörung wecken würde, wäre es nicht durch eine Verschuldung des Helden herbeigeführt, mag wie viele andere der Art das Wort Lessings, welches auch mit Beziehung auf einen Charakter unseres Dichters gesprochen ist, entkräften: „Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen."

Ist im Bereiche der bürgerlichen Gesellschaft eine schwere Tat geschehen, welche den Bestand von Ordnung und Recht bedroht, so zieht der irdische Richter den Täter zur Verantwortung. Er wägt nach dem Maßstabe des geltenden Gesetzes die Schwere des Verbrechens und verhängt diejenige Strafe, welche der Tat entspricht. Dies ist die dürre Prosa des bürgerlichen Prozesses; sein Ausgang beruhigt Hörer und Leser bei gerechtem Spruche, d. h. wenn die Schalen von Schuld und Sühne im Gleichgewicht schweben. Kriminalsachen sind aber kein geeignetes Objekt poetischer Darstellung, wenn sie auch eine Afterliteratur erzeugt haben.

Auch der wahre Dichter schöpft seine Stoffe aus den Vorgängen des menschlichen Lebens im weitesten Sinne, und wie dieses sich in immer wechselnden Formen ewig neu gebiert, so quillt auch dem Menschen, dessen Gestaltungskraft nach Objekten seiner Darstellung sucht, aus diesem unerschöpflichen Borne in ewiger Jugend die Fülle der Gestalten, welche nur der formenden Künstlerhand bedürfen, um uns als lebensvolle poetische Gebilde zu entzücken.

Aber das Schicksal der wenigsten Menschen eignet sich als Gegenstand dramatischer Behandlung. Tragischer Wirkung gar ist auch von diesen nur eine Auslese fähig. Tragik im höchsten Sinne entsteht da, wo ein Mensch mit großen, liebenswerten Eigenschaften im Konflikt zwischen zwei widerstreitenden Pflichten zerrieben wird (Rüdiger von Bechlarn) oder im Kampf für eine hohe Idee zugrunde geht (Marquis Posa), wo das Schöne und Edle dieser Erde (s. Thekla in Wall. Tod IV. Aufz. 12. Sz.) roher Gewalt oder finsterem Verhängnis erliegt oder nur im Tode triumphiert (Antigone, Romeo und Julie, Ferdinand und Luise), wo sich Menschenohnmacht und Menschengröße in erschütterndem Gegensatz offenbaren (König Ödipus).

Verstrickt sich nun der Held in Schuld und ist sein Schicksal die Strafe und Sühne dieser Schuld, so ist die Wirkung zwar auch immer noch tragisch, aber wir sagen uns: hier waltet der Arm der ewigen Gerechtigkeit, und hat er den Helden auch zu schwer getroffen, steht die Strafe auch nicht im Verhältnis zur Schuld, so hat er sich sein Schicksal doch selbst geschaffen und sein Leben selbst verwirkt. Dies ist etwa das Niveau der Normaltragödie. Hier rührt und erschüttert Kampf und Untergang eines großen Menschen, hier glättet aber auch die aufgewühlten Wogen unserer Gefühle das Bewußtsein der Tatsache, daß Held oder Heldin nicht schuldlos erliegen. Ein solcher Dämpfer aber soll, wie man oft behaupten hört, nötig sein, damit nicht Furcht und Mitleid der Hörer in Abscheu und Empörung umschlägt und die tragische Wirkung vernichtet.

Solche Erwägung könnte richtig erscheinen, „wenn es eben dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen". Seiner unbegreiflichen Kunst und Kraft gelingt eben das scheinbar Unmögliche. Shakespeare und Sophokles, diese Herzenskündiger, rühren und erschüttern am tiefsten, wo sie die Vernichtung des Reinen, Hohen, Unschuldigen darstellen. Was haben denn Romeo und Julie, Desdemona, Cordelia, was hat Antigone verbrochen, daß sie sterben müssen? Warum ist Luise Millerin das ergreifendste Drama Schillers trotz seiner jugendlichen Mängel?

So gründet sich auch die tieftragische Wirkung des König Ödipus auf die Schuldlosigkeit seines Helden. Und wenn wir erschrocken fragen mögen: warum kommt all dies namenlos Entsetzliche

über einen Unschuldigen? wie kann der Dichter Tausende von Hörern mit solchen Vorstellungen quälen? — so gibt uns das Leben die Antwort. Warum muß denn der Mensch, seit es Menschen gibt, den brutalen Kampf des Übermächtigen mit dem Schwachen ansehen, warum dürfen tückische Raubtiere in Menschengestalt gute und edle Menschen quälen und martern, warum darf ein Tyrann Tausende von Unschuldigen straflos zur Schlachtbank schleppen, warum verhallt der Todesschrei der gemißhandelten Kreatur ungehört am ehernen Himmel? — Ja, wer hat je den Willen der unerforschlichen Vorsehung zu begreifen vermocht? wer die Macht, die den Menschen in den Staub tritt und die ihn erhöht, wir wissen nicht warum? Wer wird das Rätsel dieses Daseins lösen?

Aber wenn nun ein Dichter von Gottes Gnaden uns zeigt, wie selbst die Großen der Erde, welche kein Arm eines irdischen Richters zu erreichen vermag, ein elendes Gemächte sind vor der gewaltigen Hand der Gottheit, wie der Blitz aus des Äthers Höhen gerade das Höchste zerschmettert, wie selbst der Gute, der Edle auf dem Königsthron vor dem grausigsten Geschick zittern muß — wenn dies ein Dichter, es mit dem holden Scheine seiner Kunst verklärend, darstellt, spendet er dann nicht reichen Trost dem geringen Mann, den Bedrückten und Elenden dieser Erde, uns allen armen Sterblichen? Und wenn wir sehen, mit welcher Ergebung, mit welcher Größe Ödipus sein jammervolles Schicksal trägt, werden auch wir nicht in Demut uns der Vorsehung beugen, bereit, uns in ihren unerforschlichen Ratschluß zu fügen? Wird uns ein solches Schauspiel nicht bloß im tiefsten Innern erschüttern, sondern auch erheben, wird es unsere Seele nicht läutern von den Schlacken des Alltagslebens? Ist hier nicht Religion? Menschenohnmacht und Menschengröße — des Zeuge ist König Ödipus.

In Goethes Natürlicher Tochter (I. Aufz. 6. Sz.) will der Herzog den Ort, wo Eugenie nach schwerem Sturze wieder zum Leben erwacht ist, zum ewigen Denkmal weihen, den wilden Wald in ein Paradies verwandeln, einen Tempel weihen, der Genesung gewidmet. Diese Stätte soll ein Asyl des Friedens werden, kein Vogel soll hier von seinem Zweig, kein Wild im Busch geschreckt, verwundet, hingeschmettert werden.

Hier will ich her, wenn mir der Augen Licht,
Wenn mir der Füße Kraft zuletzt versagt,
Auf dich gelehnt wallfahrten; immer soll
Des gleichen Danks Empfindung mich beleben.

Zweifellos hat dem Dichter bei der Konzeption dieser Szene der Anfang des Ödipus auf Kolonos vorgeschwebt. Der Held tritt auf, das Stück eröffnend wie im König Ödipus, und schon die gleiche Verszahl seiner ersten Worte beweist, daß Sophokles hier eine Parallele beabsichtigt hat. Welcher Kontrast! Aus dem stolzen König, der dort in prangender männlicher Kraft vor uns trat, ist ein greiser, blinder Bettler geworden: „um das Haupt, das seiner Augen Licht verlor, flattert das ungepflegte Haar" (V. 1260 f.), Schmutz bedeckt das verschlissene Gewand, Schmutz zehrt an seinem Leib (1257 f.), unbeschuht wie die Tochter ist er im wilden Wald umhergeirrt, vom Regen gepeitscht, von Sonnenglut gemartert (348 f.), ein heimatloser Verstoßener.

„Wer wird den Bettler Ödipus am heut'gen Tag
Aufnehmen, spärlich zugemess'ne Gabe ihm
Darreichend, der doch wenig heischt und wen'ger noch
Empfängt? Doch auch dies Wenige genügt mir ganz."

so spricht er (V. 3—6), müde von langer Wanderung am Hain der Eumeniden angelangt, und ruht, sorglich geleitet von seiner Führerin, die müden Glieder auf einem rauhen Stein aus (V. 19 f.).

Doch wenn die glänzende Erscheinung des gebietenden Herrschers in die mitleiderweckende Gestalt eines Bettlers verwandelt ist, so hat der Dichter die Grundlinien seines Charakters unverändert gelassen. Im Verlauf des Stückes enthüllt sich dasselbe Charakterbild, nur hat die Last eines ungeheuren Schicksals und die Erfahrung langer Jahre still getragenen Elends einige Linien verwischt oder vertieft, leuchtende Farben gedämpft oder gelöscht. Geknickt ist der Stolz, gebrochen das Selbstbewußtsein schon von dem Augenblick jener Enthüllung an; jetzt, wo er weiß, daß er am gottverheißenen Ziele seiner Pilgerschaft angelangt ist, erfüllt ihn nur die Sorge, der ängstliche Chor möge ihn von der Stätte vertreiben, die des Ungeweihten Fuß nicht betreten darf, und demütige Dankbarkeit gegen Theseus, der ihm seinen starken Schutz leiht und die entrissenen Töchter wieder zuführt. Und wie rührend

die Dankesworte des Blinden, wie zart, wenn er, der Befleckte, befürchtet, seine Berührung werde dem Unbefleckten schaden!

Ich habe, was ich hab', durch dich und niemand sonst.
So reich', o Herrscher, deine Rechte mir, daß ich
Sie fühle und dein Haupt liebkose, wenn ich darf.
Allein was sag' ich? Wie könnt' ich vermessen mich,
Den Reinen zu berühren, dich, dem Makel nicht
Anhaftet! Nein, ich würd' es selbst zugeben nicht,
Wenn du es wolltest; denn allein, wer Leid gewohnt,
Vermag das mitzufühlen, was mein Herz beschwert.

Leidenschaft und Zorn wirken Reue, das hat Ödipus ein langes Leben gelehrt. Und doch lodern sie auch jetzt noch zweimal auf. Aber während uns ihre Ausbrüche im König Ödipus erschrecken, erfüllen sie uns hier, wenigstens Kreon gegenüber, mit Befriedigung. Wenn dieser, um seine schnöde Gewalttat vor Theseus zu verteidigen, lügt und den Unglücklichen in solcher Lage und seine eigene Schwester noch im Grabe beschimpft, so ist das „schamloser Wicht" (V. 960) gerechtfertigt. Ebenso der Fluch, den er gegen ihn schleudert (V. 864), denn auch vor Ödipus heuchelt und lügt Kreon, eröffnet ihm cynisch, daß Ismene weggeschleppt ist, reißt Antigone von seiner Seite und legt schließlich Hand an ihn selbst.

Bedenklicher ist seine Härte gegen den flehenden Polyneikes und der Fluch über beide Söhne. Doch hier bindet wieder der Mythos dem Dichter die Hände, und die Handlungsweise der Söhne macht den Ausbruch des Vaters wohl verständlich. Sie haben sich der Vertreibung des Greises aus Theben nicht widersetzt, obwohl sie es konnten (V. 442 f.), jetzt hat ihre Herrschgier die kindliche Pietät wieder erstickt und sie in tödlichen Hader versetzt, und nur um selbstischer Zwecke willen geht Polyneikes den früher mißachteten Vater um seinen Beistand an.[1] Trotz alledem verletzt seine Erbarmungslosigkeit unser sittliches Gefühl.

Dafür schlägt sein Herz, das einen so unerschöpflichen Schatz von Liebe und Zärtlichkeit birgt, um so wärmer für seine Töchter, den Trost und Beistand seines Alters, und der Dichter kann sich

[1] Deshalb können wir Rohdes Urteil über Ödipus (Psyche S. 536) nicht beipflichten. Vgl. auch oben S. 125.

nicht genug tun, dies zum Ausdruck zu bringen. Ismenen überhäuft der Vater bei ihrer Ankunft mit einer Fülle zärtlicher Anreden (V. 327 ff.), voll Dankbarkeit schildert er die opfervolle Sorge der Schwestern um ihn, den Hilflosen (V. 344—55), und als Theseus ihm die Entrissenen wieder zuführt, da bricht die ganze Liebe des Armen, seine Sehnsucht und sein Verlangen in rührenden Tönen hervor (V. 1099—1114). Und so wird auch der Fühlloseste nicht unbewegt bleiben, wenn Ödipus, vor der Pforte stehend, aus der es keine Rückkehr gibt, die letzten Worte an seine Töchter richtet:

„Teure Kinder,
Nicht habt ihr euren Vater mehr an diesem Tag.
Was sterblich ist an mir, es schwindet hin, nicht mehr
Braucht mühsam ihr zu ringen um mein täglich Brot.
Hart war's, ich weiß es, Kinder, doch ein einzig Wort
Vergilt, was ihr gelitten habt um meinetwilln:
Geliebet hat nichts heißer euch auf dieser Welt
Als dieses Mannes Herz, und sein beraubt müßt ihr
Allein des Lebens Straße pilgern fürderhin."

Es ist selbstverständlich, daß den geprüften und geläuterten Greis dieselbe Frömmigkeit erfüllt wie den einstigen Herrscher. Den Beweis gibt das ganze Stück. Er weiß, daß er „heilig und fromm" (V. 287) dem Hain der Eumeniden naht, aber nicht allein, weil er Apollons Weisung folgt. Gottergeben hat er sein Schicksal die langen Jahre getragen, gottergeben naht er dem Ziele, dem wir alle zusteuern. „Glaubt", sagt er dem Chor,

„Die Götter schauen auf den frommen Sterblichen,
Sie schauen auf die Frevler, und noch nie geschah's,
Daß ihrem Arm entrann ein Mensch, der ruchlos war."
(V. 279 ff.)

Und er ist sich bewußt, daß er ein frommer Mensch ist. Immer und immer wieder beteuert er, daß er an seinen Taten und Schicksalen unschuldig ist (V. 239, 266, 521 f., 539, 547 f.); daher mag er denn in demütiger Inbrunst die Eumeniden,

Die süßen Töchter der uralten Finsternis (V. 116),

anflehen, sich seiner zu erbarmen und ihm die letzte Ruhe im

Dunkel ihres Hains zu ſchenken. Weiß er doch aus Göttermund, daß er, der einſt der Fluch ſeines Landes war, dem götterehrenden Athen zum Segen werden wird, und daß Ismene recht hat, wenn ſie V. 394 ſagt:

„Die Götter, die dich ſchlugen, ſie erhöhn dich jetzt.“

Kreon.

Kreon, Jokaſtes Bruder, Ödipus' Schwager, tritt in den drei Tragödien des Labdakidenhauſes auf: im König Ödipus, in der Antigone, im Ödipus auf Kolonos. Je nach dem Zweck und Bedürfnis des tragiſchen Vorwurfs hat Sophokles dieſen Charakter verſchieden geformt, und die unbefangene Betrachtung ergibt, daß Kreon nach der angeführten Folge der Dramen ſtufenweiſe ſinkt.

Der Kreon des König Ödipus iſt ein Durchſchnitts- und Ehrenmann: beſonnen und ruhig, bedächtig und nüchtern, korrekt in ſeinem Denken und Handeln. Säuberlich und fleckenlos trägt er das Gewand ſeiner bürgerlichen Ehre. Doch er iſt eine durchaus kalte Natur, ſogar mit einem Stich ins Selbſtgerechte; kein Hauch wohltuender Wärme geht von ihm aus, und darum erweckt er trotz aller Ehrbarkeit in der Bruſt des Hörers keine Sympathie. Der Dichter hat ihn in jedem Zuge ſeines Weſens als Kontraſtfigur zum Helden gezeichnet: dort eine große, leidenſchaftliche Herrſchernatur, die unſere Seele trotz aller Ausbrüche und Irrungen zu tiefſter Teilnahme ſtimmt, hier ein ehrbarer Philiſter, der zwar ſtets den Pfad der Tugend wandelt, uns aber bei aller ſeiner Korrektheit kalt läßt, ja zuletzt durch Herzloſigkeit abſtößt. v. Wilamowitz' blendendes Urteil über beide Männer: „der Phariſäer bildet einen ſchönen Kontraſt zu dem impulſiven, hochherzigen Sünder“, können wir nicht unterſchreiben. „Der Phariſäer“ dünkt uns übertrieben, und Ödipus, weil unſchuldig, kein Sünder im bibliſchen Sinne. Denn wer wird das Gebet des Zöllners: „Gott ſei mir Sünder gnädig“, welches jenem das laſtende Schuldbewußtſein erpreßt, auf den Unglücklichen anzuwenden den Mut haben?

Vor allem steht der stürmischen Leidenschaft des Königs die Vorsicht und Besonnenheit Kreons gegenüber. Er kehrt von Delphi mit der Botschaft des Gottes zurück und sieht den Zug der Bittflehenden vor dem König, ihn also im vollen Licht der Öffentlichkeit. Sofort gibt ihm seine Vorsicht auf die rasche Frage nach dem Inhalt der Botschaft eine ausweichende Antwort ein (V. 87 f.), und dann deutet er dem Könige bei aller Bereitschaft zum Antworten an, es sei vielleicht besser, in den Palast zu gehen (V. 91 f.). Als dann der grundlose Verdacht des Ödipus gegen ihn aufsteigt und sich zu einer unerhörten Anklage verdichtet, tritt er mit der Ruhe des guten Gewissens vor den Zornigen. Ist ihm doch an seiner Reputation bei den Mitbürgern alles gelegen (V. 521 ff.). Ödipus schnaubt ihn an und überhäuft ihn mit Vorwürfen und Anklagen. Trotzdem verliert er seine besonnene Haltung nicht einen Augenblick. „Erst höre, und wenn du dann weißt, so urteile," erwidert er V. 544. Und im Verlauf dieser erregten Szene sucht er mit den klarsten Gründen nüchtern urteilenden Verstandes auf ihn einzuwirken (V. 577 ff.). „Ich bin dein Schwager, dir und Jokaste gleichgestellt, stehe dem Throne nahe, habe Einfluß und genieße die süßen Früchte einer hohen Stellung ohne die Ängste des Herrschers;

Wie also möcht' ich wählen eines Throns Besitz
Statt einer Herrschaft, eines Zepters ohne Schmerz?
(V. 592 f.)

Und mit dem ruhigen Wort, vom König zwar verkannt, in den Augen der Bürger aber derselbe zu sein wie früher, tritt er ab.

Dieselbe Grundstimmung des Mannes offenbaren unter anderm die bezeichnenden Worte:

Ich lieb' zu schweigen bei dem, was ich nicht versteh',
(V. 569) und

Was ich nicht denke, sprech' ich nicht leichtherzig aus
(V. 1520).

Aus ihr heraus handelt er auch sonst, zeigt sich aber dabei überängstlich, wie alle Menschen, denen ein entschlossener Wille fehlt. Der Gott, welcher doch den Mörder kannte, hatte unzweideutig erklärt, was mit ihm zu geschehen habe. Trotzdem schickt er

als nunmehr verantwortlicher Herrſcher nach neuer Anweiſung (V. 1438 f.).

Er iſt nicht ſchlecht und vergilt nicht Böſes mit Böſem. Nach der Kataſtrophe auftretend ſpricht er zu dem Unglücklichen:

„Nicht dich zu höhnen bin ich kommen, Ödipus,
Noch dich zu kränken für das Leid, das du mir tatſt“
(V. 1422 f.),

und er führt ihm auf ſein Flehen die Kinder zu (V. 1476). Aber auf Ödipus' Bitte, ihn aus dem Lande zu ſtoßen, daß er einſam ſterbe, ertönt eine Antwort, aus der es uns wie ein eiſiger Hauch anweht: „Ich hätt's getan, das wiſſe wohl, wenn nicht“ uſw. (V. 1438). Die demütige Frage V. 1444:

„Rats willſt du holen über den Unſeligen?“

gibt dem Ödipus das Gefühl des Dankes ein für die vermeintliche Teilnahme, welche ſein Geſchick bei Kreon findet. Doch kalt weiſt es dieſer zurück und verſetzt ihm für ein früher in der Aufregung geſprochenes Wort (V. 378) den Stich:

„Und du auch, denk' ich, ſchenkſt dem Gotte Glauben jetzt.“

Und derſelbe Mann, der ihm für Augenblicke die Kinder zugeführt hat, trennt ihn, ungerührt durch ſein Flehen, wieder von ihnen mit der banalen Begründung:

„Alles kann dein Wille nicht,
Denn was du errungen hatteſt, folgte dir durchs Leben nicht.“
(V. 1523.)

In der Antigone iſt Kreon nach dem Wechſelmord der feindlichen Brüder über Nacht auf den Königſchild gehoben. — Ein ſchöner Spruch eines der ſieben Weiſen lautet: Herrſchaft zeigt den Mann, d. h. beweiſt, was er wert iſt. In ſeiner Königsrede ſagt Kreon, dieſen Gedanken ausführend:

„Unmöglich aber iſt es, eines Mannes Herz,
Denkweiſe und Geſinnung auszukennen, eh
In Ämtern und in Satzungen er ſich gezeigt“ (V. 175 ff.).

Nach dieſem ſeinem eigenen Satz wird er gewogen und zu leicht befunden. Der Dichter hat nach unſerer Meinung bei der Anlage dieſes Charakters das Bild des Ödipus vor Augen gehabt und

ein Seitenstück zu ihm geschaffen, das allerdings einer Karikatur recht ähnlich sieht. Ödipus ist ein zwar menschlich irrender, aber in jedem Zuge großer, edler Mann und Herrscher, der unschuldig ein grauenhaftes Schicksal erleidet, aber in Größe und Ergebung auf sich nimmt, Kreon eine bei ursprünglich guten Absichten kleinliche Natur, ein mißtrauischer, eigensinniger Despot, der einzig und allein durch eigene Schuld sein Haus vernichtet und unter den Folgen seines Tuns jämmerlich und haltlos zusammenbricht.

Hephaistos sagt im Prometheus des Äschylus V. 35 mit Beziehung auf Zeus:

„Rauh ist noch jedes neuen Herrschers Regiment."

Kreon beweist die Wahrheit dieser Worte. In seinem Regierungsprogramm, das er in der Königsrede V. 162 ff. vor den zusammenberufenen Vertretern der Stadt entwickelt, wird man allerdings den obersten Grundsatz, der sein Handeln bestimmen soll, im Prinzip billigen:

Jedweder, der das Ruder eines Staates führt,
Zu dem sich nicht entschließet, was das Beste ist,
Vielmehr aus leid'ger Furcht die Zung' im Banne hält,
Der gilt mir jetzt und galt mir längst als Bösewicht.
Und wer den Freund kann höher stellen als das Wohl
Des eignen Vaterlandes, der ist mir ein Nichts.
(V. 178 ff.)

Dies ist aber auch alles. Denn schon seine erste Regierungshandlung, das Verbot, bei Strafe der Steinigung den gefallenen Landesfeind zu bestatten, muß das sittliche Gefühl des Hörers verletzen. Mochte die rohe Sitte älterer Zeiten den Leichnam des Feindes Vögeln und Hunden zum Fraße preisgeben, in dem Griechen des fünften Jahrhunderts ist das Sittengesetz lebendig, welches als heiligste Pflicht von Verwandten, Freunden oder Kameraden (vgl. u. a. Xen. Anab. IV 1, 19) die Bestattung der Toten heischt. Deshalb muß sich das sittliche Gefühl gegen das unmenschliche Gebot Kreons empören.

In dem Versuch, dies Gebot durchzuführen, in seinen Worten und in seinem Handeln offenbart sich nun der kleinliche, niedrige Sinn dieses Mannes, welcher zu seinem und anderer Verderben in

eine Stellung emporgehoben ist, der weder sein Charakter noch seine Kraft sich gewachsen zeigt. Er fühlt es sofort und wir mit ihm, daß seine Persönlichkeit nicht ausreicht, den Untertanen zu imponieren. Was ihm daher an Größe des Charakters, an Wucht gebietender Erscheinung abgeht, sucht er zunächst in seinen Reden durch Superlative, durch maßlose Steigerung, durch schroffe Antithesen zu ersetzen. So schon oben: die besten Entschlüsse — ein Bösewicht (V. 178, 181); geduldig sollen die Thebaner ihren Nacken unters Joch beugen (V. 291), und sie sind doch freie Bürger, er selbst König, nicht Tyrann; „ich hasse — ich liebe"; „und sei der Schwester Kind sie, mag sie näher noch als mit des Bluts Gemeinschaft mir verbunden sein" (V. 485 f.) — er meint eine undenkbare, unmögliche Steigerung; „kein größres Übel als den Ungehorsam gibt's" (V. 671). In der Königsrede erklärt er V. 191 pomphaft:

„Kraft solcher Grundgesetze mehr' ich diese Stadt."

Dieses Präsens ist eine Vermessenheit!

Vom Chor verlangt er, daß er ihn bei der Durchführung seines grausamen Gebotes unterstütze. Aus der vorsichtigen Ablehnung des Chorführers schließt er nicht mit Unrecht, daß die Greise seinem ersten Herrscherakte mißbilligend gegenüberstehen. Das reizt ihn schon zum Unwillen. Und von diesem Punkte an weiß der Dichter mit unübertrefflicher Kunst und psychologischer Wahrheit folgerichtig und in wundervoller Steigerung zu entwickeln, wie dieser Charakter seinem Verderben entgegentreibt. Eine große oder auch nur billig denkende Natur würde einlenken, wenn sie erkennt, daß sie zu weit gegangen ist und geirrt hat; ein kleiner Geist wie Kreon ist dessen nicht fähig. Er will beweisen, daß er der Herr ist. Er will nicht einsehen, daß er im Unrecht ist; jeder Widerstand, welcher ihm begegnet — und nicht einer ist es, der ihm beistimmt —, macht ihn eigensinniger, verbissener, störrischer und treibt seine Leidenschaft in vierfacher Steigerung über die Grenzen des Erträglichen hinaus. Das schöne Maß, ein Grundzug hellenischen Wesens, hier findet es sein häßliches Gegenbild. In seinen Eigenwillen und Trotz verrannt durchläuft er alle Stufen menschlicher Leidenschaft bis zur sinnlosen Raserei, und seine Hybris erreicht den Gipfel mit dem Augenblick, wo er — allerdings zu

seinem Schrecken — eine Lästerung gegen den Thron des höchsten Zeus ausstößt.

Wir gehen dieser Entwicklung des Charakters nach, indem wir den Wegen des Dichters folgen.

Das Gefühl seiner innern Schwäche gebiert, kaum daß das Gebot ergangen ist, Mißtrauen. Er befürchtet Ungehorsam (V. 219) und weiß auch sogleich einen Grund der Auflehnung wider ihn: Gewinnsucht (V. 222). Wer hört hier nicht Ödipus sprechen? Und als nun der Wächter wirklich meldet, das Gebot sei von einem unbekannten Täter übertreten, und der Chor beschwichtigend meint, es sei vielleicht ein Gott im Spiel, da bricht der erste Sturm los und entlädt sich in verletzenden Ausdrücken über den Häuptern der Greise. Es ist ihm längst kein Geheimnis, daß er politische Widersacher in der Bürgerschaft hat (V. 289 f.), ja „er weiß ganz genau" (V. 293), daß diese die Wächter der Leiche bestochen haben. Er kennt die berückende, verwüstende Kraft des gleißenden Goldes! Doch bei seinem Eid! die Wächter sollen nicht sterben, nein, erst gefoltert werden, wenn sie den Täter nicht bekennen! Und als nun zu seinem maßlosen Erstaunen Antigone ihm vorgeführt wird und sich in ruhiger Hoheit zu der Tat bekennt, fragt er, wie Ödipus ihm gegenüber ihren Namen vermeidend: „Du da, du, die das Haupt zur Erde neigt" (V. 441) usw. Als er sieht, daß ein schwaches Weib ihm zu trotzen wagt, da braust er von neuem auf. Er wird diesen Trotz zu brechen wissen, nun um so mehr, da die Flamme der Empörung an einer Stelle aufschlägt, wo er es am wenigsten erwartet hat. Eine Sklavin will rebellieren? Mit diesem Wort beschimpft er die Fürstentochter, ihm doppelt verwandt als sein Schwesterkind und als Verlobte seines Sohnes, voraussichtlich eine künftige Königin. Aber Er wird zeigen, daß er ein Mann von Grundsätzen ist: sterben soll sie trotz alledem. — Nur sie? Nein, die Schwester mit ihr. Er hat wohl gesehen, daß sie mitschuldig ist; die Angst des bösen Gewissens scheucht sie im Palast umher (V. 491 ff.). Für das herrliche Wort Antigones:

„Nicht mitzuhassen, mitzulieben schlägt mein Herz"
(V. 523)

hat er nur Hohn, den edlen Eifer der im Angesicht des Todes mutigen Ismene zu begreifen ist er unfähig (V. 561), auf ihre

Frage, ob er die Braut seines Sohnes töten wolle, antwortet er mit der Roheit:

„Es gibt noch andres Land, das sich besäen läßt" (V. 569)

und beschimpft damit überdies seinen Sohn. Denn kein edler Mensch wird sich über den Verlust eines teuren Wesens mit dem Gedanken trösten, daß ihm vielleicht noch andere Blumen blühen.

Aber noch hat der neue Herr die volle Maßlosigkeit seiner Leidenschaften nicht gezeigt: in zwei weiteren Stufen, der Haimon- und Teiresiasszene, erreicht sie ihren Gipfel. Ein Jüngling und ein Greis treten mahnend und warnend vor ihn, der eine sein Sohn, dem er das Glück seines Lebens rauben will, der andere sein greiser Freund und Berater, dessen Sehermund ihm noch nie gelogen. In der Haimonszene namentlich entwickelt der Meister des dramatischen Dialogs mit feinster Kunst, wie die Ruhe und Besonnenheit des Sohnes den Vater zu immer wilderem Zorn reizt. Zunächst befriedigt ihn höchlichst die scheinbare Unterwürfigkeit Haimons; er ergeht sich in langen Tiraden über die Früchte des Gehorsams und Ungehorsams im Hause. Und

Wen eine Stadt erhebt, dem muß gehorchen man
Im Kleinen, im Gerechten und im Gegenteil (V. 670 f.).

Doch jetzt hört er, daß die Bürger das drohende Schicksal Antigones beklagen und ihre Tat preisen; er traut seinen Ohren kaum, als der Sohn so bescheiden wie deutlich ihn bittet umzukehren und im Fortgang des Dialogs um keines Haares Breite sich von dem abbringen läßt, was er vor allem auch für das Wohl des Vaters als das Richtige erkennt. Da bricht mit jeder Erwiderung des Sohnes der Strom häßlicher Leidenschaft wilder aus seiner Brust. Wie? Das Ei will klüger sein als die Henne? (V. 725 f.)

Die Stadt will mir vorschreiben, was ich befehlen soll?
(V. 734.)

Noch weiter pocht er auf seine Macht; doch ihm gehen die Gründe aus, und jetzt beginnt er den Sohn zu beschimpfen:

„Erzböseswicht, mit deinem Vater rechtest du?" (V. 742.)
„Verruchte Seele du und eines Weibes Knecht!"
(V. 746, ebenso 750.)

Daß Antigone ihm zu trotzen gewagt hat, bewirkt hier und sonst

(V. 525, 678 ff.) völlig grundlose Ausbrüche gegen Weiberherrschaft. Schließlich schreit er in sinnloser Wut (V. 760 f.):

„Her die Verworfne, daß des Todes sterbe sie
Vor des Verlobten Augen, nahe ihm, sofort!"

So rast er (V. 765), bis Haimon fortstürzt.

Der letzte Warner naht: Teiresias. Wenn Haimon zu seinem Vater V. 690 sagte:

„Schrecklich ist dein Auge dem gemeinen Mann",

so gilt das nicht für den Seher. Ihn treibt seine Priesterpflicht vor den König, und furchtlos tritt er ihm gegenüber. Denn die heiligen Stätten werden befleckt und besudelt durch den Unflat, den Geier und Hunde von dem unbestattet verwesenden Leib des Polyneikes zerren. Milde wie ein Vater, ein rechter, mahnt er zur Umkehr. Jetzt erhebt sich die blinde Wut Kreons bis zur Lästerung des höchsten Gottes. Man wird den Leichnam nicht begraben,

Selbst wenn die Adler des Kroniden auch den Fraß
In ihren Fängen tragen woll'n zu Jovis Thron;
Auch solcher Greuel würde mich erschrecken nicht.
(V. 1040 ff.)

Freilich erschrickt er in demselben Augenblick selbst über sein frevles Wort. Doch als er weiter sich nicht entblödet, wie Ödipus es in besinnungsloser Leidenschaft getan, ihm Gewinnsucht vorzuwerfen, das wohlmeinende Schlußwort des Sehers (V. 1032) mit schnödem Wortspiel ihm höhnisch zurückgebend, als er V. 1055 es wiederholt:

„Die Gier nach Gold beherrscht das ganze Sehervolk",

als er ihm vorwirft, daß er das Unrecht liebe, da ist sein Maß voll.

Ein Schauer durchrieselt ihn bei der furchtbaren Enthüllung des Greises (V. 1066 ff.), der noch nie eine Unwahrheit gesprochen, solange der Chor denken kann (V. 1092 ff.). Schon lange vorher ist es Kreon bei aller scheinbaren Sicherheit gar nicht wohl ums Herz gewesen. Durch die Worte V. 655 ff.:

„Denn da ich sie ergriffen offenkundig, daß
Allein sie ungehorsam von der ganzen Stadt,
So will ich nicht zum Lügner werden vor dem Volk"

klingt vernehmlich das Geständnis, daß ihm um die Berechtigung zu seinem Gebot bange wird. Und Pilatus kann mit größerem Rechte sagen: ich bin unschuldig an dem Blute dieses Gerechten,

als er V. 889 angeſichts der ergreifenden Todesklage Antigones:

„Was dieſes Mädchens Schickſal angeht — rein bin ich.“

Phariſäiſch wäſcht er ſeine Hände in Unſchuld; aber darin offenbart ſich nur die heimliche Reue über das Unheil, das im Zuge iſt und das wiedergutzumachen ihm ſein Eigenſinn verbietet. Und als er nach Haimons Abgang von neuem beſtimmt, daß beide Schweſtern ſterben ſollen, und der Chor angſtvoll die Frage wagt (V. 770):

„Gedenkſt du alſo beide denn zu töten gar?“

da lenkt er zum erſtenmal ein mit den Worten:

„Nicht die daran kein Teil hat, darin haſt du recht.“

Seine Umkehr aber bewirkt erſt — freilich iſt es jetzt zu ſpät — das letzte Wort des Sehers. Jetzt ſchlägt der frevelhafte Trotz, emporgetrieben bis zur Läſterung des Heiligen, plötzlich um in klägliche Unſicherheit, und in jähem Abſturz erfolgt von der Höhe unaufhaltſam der tiefe, zerſchmetternde Fall.

Ich ſelbſt erkenn' es, bange Furcht bewegt mein Herz.
(V. 1095.)

„Was ſoll ich tun denn? Rate, folgen will ich dir“

gelobt er dem Chor V. 1099.

Wir erkennen den Mann nicht wieder; die Angſt packt ihn, in aufgeregten Rhythmen treibt er die Diener, „die da ſind und die nicht da ſind“, mit Äxten in den Händen zum Felſengrab zu eilen; er ſelbſt ſtürmt mit ihnen hinaus. Jetzt erkennt er die Wahrheit der „ungeſchriebenen Geſetze“, die er früher V. 282 ff. verworfen hat, ſelbſt an (V. 1113), nun, da es zu ſpät iſt. Leichen auf Leichen hat er gehäuft, ſein eigenes Haus verödet. Es iſt grauſig und erſchütternd zugleich, wie der Unſelige an der Bahre ſeines letzten Sohnes — der andere iſt ja geopfert — jammert:

„Fluch meinem unheilvollen Willen!
Wehe, jung in frühem Tod, mein Sohn,
Biſt du geſtorben, biſt du geſchieden,
Durch meinen, nicht durch deinen tör'gen Sinn.“
(V. 1266 ff.)

Doch es iſt nicht genug damit: auch den Leichnam ſeines Weibes trägt man ihm zu. Er hat den Hades herausgefordert, jetzt ereilen ihn ſeine Erinyen.

Wehe, wehe! Schlund des Hades, unersättlich,
Warum, warum verschlingst du mich? —
Mein Weib hat sich entleibt, Verderben umwölkt mich!
(V. 1284 ff.)

Und nichts bleibt ihm erspart. Der Exangelos berichtet ihm:

„Vom scharfgeschliffnen Schwert durchbohrt[1] schloß am Altar
Die Lider sie, die todumschatteten, zuvor
Besammernd ihren vorverstorb'nen Megareus,
Dann Haimons Los, und ruft zuletzt auf dich herab,
Auf dich, den Kindesmörder, fürchterlichen Fluch." (V. 1301 ff.)

Also verwaist und verflucht! Wie Ödipus fleht er, ihn fortzuführen, nur fort, „der wen'ger als ein Nichts nun ist" (V. 1325). Er wünscht sich den Tod (V. 1330 ff.), und wer nicht an seiner Stelle? Aber seinen Frevel zu sühnen, diesem schuldüberhäuften, fluchbeladenen Dasein ein Ende zu machen, fehlt ihm — und das bezeichnet wieder diesen schwächlichen Charakter — der Mut und die Kraft.

Der Plan des Ödipus auf Kolonos, wie ihn der Dichter entwarf, setzt einen Kriegszustand oder doch bevorstehende Feindseligkeiten zwischen Athen und Theben voraus. Kreon vertritt Theben, welches ins Unrecht zu setzen ist, und dem entspricht die Anlage seines Charakters. Zwei Merkmale bestimmen ihn, Unlauterkeit und Gewalttätigkeit. Damit ist er zugleich im Gegensatz zu dem frommen, gerechten Theseus, dem Haupte Athens, gedacht. Das Staatsinteresse Thebens erheischt die Zurückführung des vertriebenen Ödipus zu dem Zwecke, seine Gebeine nach dem Tode nahe der Landesgrenze zu bestatten (V. 399 f.), nicht aber etwa, das ihm angetane Unrecht wiedergutzumachen. Dies Ziel zu erreichen, arbeitet er mit allen Mitteln. Er gehört zu der Sorte unheimlicher Menschen, welche, wenn es für ihre Zwecke paßt, ihren Nächsten mit Sammetpfoten streicheln, um dann im rechten Augenblick die Raubtierkrallen einzuschlagen.

Schon hat er, noch ehe er auftritt, Ismene geraubt, welche für den Vater ein Opfer im Hain der Eumeniden darbringen

[1] So nach Arndts Konjektur ὀξυθήκτῳ — περὶ ξίφει. Vgl. auch S. 245 Anm.

sollte. Das ist ein Frevel gegen diejenigen Göttinnen, denen der Grieche nur mit besonderer Scheu und Ehrfurcht naht. Aber was ficht dies einen Kreon an! Vor den Greis und den Chor tretend sucht er seinen Zweck zunächst durch gleisnerische Worte zu erreichen. Er betont sein Alter (V. 732 f.), — und dieses soll doch Erfahrung und Besonnenheit bringen. „Unglücklicher Ödipus," spricht er zu diesem, „entschließe dich, in deine Heimat, in dein Vaterhaus zurückzukehren" (V. 741 f. 757 ff.). „Niemand trägt mehr Leid um dein und deiner Tochter Elend als ich" (V. 744). Heuchlerisch malt er es aus (V. 746 ff.). So spricht der Mann, der den Unglücklichen vertrieben hat (V. 770 f.). Und als ihm Ödipus die Maske der Lüge und Verstellung vom Gesicht zieht, greift er zu brutaler Gewalt. Bewaffnet ist er mit wehrhaftem Gefolge gekommen, schon hat er den Land- und Gottesfrieden gebrochen. Jetzt vergreift er sich an Antigone und läßt sie durch seine Begleiter wegschleppen, dann legt er ruchlos selbst Hand an den hilflosen Greis. Die Worte, welche diese Gewalttaten begleiten, beleuchten den tiefsten Grund seiner rohen Seele. Er will Ödipus wehe tun (V. 816). Dem Jammer des Greises, der seine Hände nach der weggeschleppten Antigone ausstreckt, begegnet er mit dem gefühllosen Hohn:

„Jetzt dürftest du mit diesen Stützen schwerlich mehr
Des Weges ziehn" (V. 848 f.).

Er wagt es, sich bei solchem Tun auf Zeus zu berufen und die Frage des Chors: „Ist dies nicht Frevel?" mit eiserner Stirn zu bejahen: „Ein Frevel? ja, doch dulden muß er ihn" (V. 883); womit er eine Antwort des ehemaligen Königs Ödipus übertrumpft, die ihm dieser einst gegeben (K. Öd. 628).

Und wieder nimmt er zur Lüge und Heuchelei seine Zuflucht, da ihn die starke Hand des athenischen Königs zwingt, seinen Raub herauszugeben:

„Nicht hätt' ich des mich unterfangen, wenn er nicht
Geschleudert wilden Fluch auf mich und mein Geschlecht,"

so lügt er schamlos V. 951 f., denn umgekehrt war der Fluch erst die Folge seiner Gewalttaten gewesen (V. 865 ff.). Und während er bei seinen ersten Lockungen das Verlangen Thebens nach Ödipus' Rückkehr mit dem zarten Wunsch motiviert hatte, Ödipus möge

doch seine Schmach, die das Schicksal ja leider über ihn verhängt habe, im Hause bergen, entblödet er sich vor Theseus nicht, die Greuel des Labdakidenhauses wieder zu enthüllen und seine eigne Schwester noch im Grabe zu beschimpfen (V. 944 ff.). Mit Drohungen dann schließt er seine Rede (V. 958 f.) und mit einer Drohung tritt er ab (V. 1037), als er sieht, daß die Lüge nicht verfängt und Theseus nicht gewillt ist, seinen schützenden Arm von den Unglücklichen wegzuziehen.

Vielleicht hat Sophokles durch Ödipus den Fluch über Kreon und sein Haus retrospektiv auf das Geschick des Königs in der Antigone aussprechen lassen; jedenfalls trägt ihn ein Charakter von solcher Schlechtigkeit nicht unverdient davon.

Polyneikes.

Die beiden Söhne des Ödipus hat der Fluch gezeichnet, welcher auf ihrem Geschlechte ruht. Aber was uns als Menschen, denen die Lose fallen können wie jedem Unglücklichen, bei Ödipus' Schicksal mit unsagbarem Grauen faßt, was uns bei Antigones Ausgang tief erschüttert, — solches Leiden trotz völliger Schuldlosigkeit, das hebt bei dem Bruderpaar Eteokles-Polyneikes die Wirkung des Fluchs auf, der den Menschen schuldig werden läßt. Dieser Fluch hat den Keim des Bruderhasses in ihre Seelen gepflanzt, er geht auf und trägt üppige, giftige Frucht. Die Brüder zerfleischen sich in wildem Hasse. So singt der Chor in der Parodos der Antigone von dem unseligen Paar, das gegeneinander die Lanzen richtend im Doppelsieg des grausamen Todes Verhängnis heraufführte.

Nach dem Epos, dem sich Äschylus anschließt, ist ja Polyneikes der jüngere und nach der Etymologie beider Namen der Urheber des Streits. Sophokles kehrt das Verhältnis um. Bei ihm ist Eteokles nicht bloß der jüngere, sondern auch ein Intrigant, der Polyneikes hinterlistig durch Volksbeschluß aus dem Lande treibt (Öd. Kol. 1295 ff.). Euripides wieder folgt in seinen Phoinissen zwar im Altersverhältnis der Sage, läßt aber in einer dramatisch

großartigen Szene die ganze Wucht der sittlichen Schuld auf Eteokles fallen (Phoin. 446 ff.).

Eteokles ist der einzige von Ödipus' Stamm, den Sophokles — anders als Äschylus und Euripides — nicht in Person auf die Bühne bringt. Seine Gestalt gleitet nur wie ein stygischer Schatten in dunkle Nacht getaucht an uns vorüber, nicht greifbar für lebensvolle Darstellung. Auch Polyneikes tritt nur einmal auf, im Ödipus auf Kolonos, freilich in dem schicksalvollen Augenblick, wo er unter düsteren Vorzeichen fremde Scharen gegen seine Vaterstadt führt — ein Vorläufer Koriolans.

Doch hier erscheint kein waffenklirrender Heeresfürst, der er doch ist als Führer des stolzen Argeierheeres, kein Königssohn, getragen vom Hochgefühl des Herrscherrechts, — ach nein, er ist nichts als ein in aufrichtiger Reue zerknirschter Sünder. Das hat seinen guten Grund, denn ihn lähmt das Bewußtsein sittlicher Schuld seinem unglücklichen Vater gegenüber. So hat er sich denn, ein Bittflehender, am Altar Poseidons niedergelassen und um die Fürsprache des gütigen Theseus geworben. Der hat zwar ein gutes Wort für ihn eingelegt, aber schließlich verdankt er nur den weichen Lauten Antigones, daß ihn der Vater vor sich läßt. Er tritt auf, zitternd, zagend, mit Tränen im Auge. Doch das Antlitz der Meduse starrt ihn an. Er findet keine Verzeihung, kein Erbarmen, keinen Beistand. Wir kennen jenen Ödipus nicht wieder, dessen Herz nach der Katastrophe im König Ödipus wie im Ödipus auf Kolonos von innigster Liebe zu seinen Töchtern überquillt. Wir stehen hier vor einem Rätsel. Die steinerne, unerbittliche Härte des sonst so liebevollen Vaters läßt sich in diesem Falle nicht psychologisch, sondern, wie früher bereits bei der Charakteristik des Ödipus erwähnt wurde, nur aus dem Mythos erklären. Danach müssen beide Brüder dem Fluch des Vaters erliegen und im Wechselmord fallen. Der Vater ist seiner Pflicht gegen pietätlose Söhne quitt; mögen sie büßen, was ihre Selbstsucht verschuldet hat; er wendet sich ab.

Kreon und Polyneikes verfolgen das gleiche Ziel, doch mit dem Unterschiede, daß jener nur des Toten sicher sein will, um ihn an den Grenzen seines Landes zu begraben, dieser ihm ein Asyl des Friedens in Theben zu bereiten verspricht. Kreon verfährt

mit roher Gewalt und heimtückischer Bosheit, Polyneikes kommt mit bitteren Reuezähren und flehentlichen Bitten; jenen trifft der schwere Fluch des Ödipus mit Recht, die schreckliche Verwünschung des Polyneikes dagegen läßt sich rechtlich zwar begründen, ist aber vom sittlichen Standpunkt aus zu verurteilen.

Gewiß, Polyneikes hat gegen den unglücklichen Vater arg gefrevelt. Er hat keinen Finger gerührt, um Ödipus' Vertreibung zu verhindern; und den Vater gegen die gefühllosen Forderungen der staatlichen Gewalt zu schützen war doppelt seine Pflicht, da er der älteste ist. Aber der Alastor der Labdakiden hat auch ihn schwer getroffen. Er ist seines Herrscherrechts beraubt, und landflüchtig hat er ins Elend ziehen müssen. Und er hat ein glänzendes Zeugnis seiner Kraft dadurch abgelegt, daß er in der Fremde eine fürstliche Stellung errungen und daß die Blüte des Peloponnesos sich unter seine Führung gestellt hat. Mit sichtlichem Stolze zählt er auch die Reihe glänzender Namen auf (V. 1313 ff.). Er bedarf des Vaters, darum kommt er. Ihn treibt also die Selbstsucht, denn wir müssen uns billig fragen, ob er sich sonst wohl um ihn gekümmert hätte, und es ist schwer, ja unmöglich, darauf eine Antwort zu geben.

Trotzdem ist Polyneikes nach der Darstellung des Dichters unserer aufrichtigen Teilnahme gewiß. Denn hier ist er durchaus das Gegenbild seines Namens, wenn auch der Haß gegen den Bruder, der ihn seiner Rechte beraubt hat, in seiner Rede besonders V. 1338 ff. durchflammt. Seine heißen Tränen (V. 1251 und 1255) fließen um sein Leid und das der Seinen. Er beklagt es in beweglichen Tönen; mit bitterer Selbstanklage bekennt er sich reuevoll als schuldig: er hätte es verhindern sollen, daß dies Bettlerlos über sie kam. Doch er gelobt alles wiedergutzumachen. Er weist auf das Erbarmen hin, das ebenso wie Dike neben Zeus' Throne steht. Das eisige Schweigen des Vaters ängstigt ihn, er fleht die Schwestern an, für ihn einzutreten. Doch vergebens hat Antigone V. 1189 ff. Ödipus gebeten, seinem Kinde nicht Böses mit Bösem zu vergelten.

Die Haltung des Unseligen nach dem Fluch des Vaters ist durchaus würdig. Er sieht den stolzen Bau seiner Hoffnungen zertrümmert, denn eine innere Stimme sagt ihm mit Gewißheit,

daß der Fluch ſich erfüllen wird. Und doch bewahrt er, wenn auch ſchmerzdurchzittert, ſeine Faſſung. Er bändigt ſein Labdakidenblut, er läßt ſich zu keinem unehrerbietigen Wort gegen den Vater hinreißen. Es ehrt den Mann und Helden, daß er ſich gegen Antigone weigert, den Zug aufzugeben und das Heer zurückzuführen, denn ſeine Fürſten- und Kriegerehre iſt verpfändet. Er geht ſehenden Auges in den Tod, nur mit der letzten Bitte, ſeinem Leichnam die letzte Ehre nicht zu verſagen; er ſcheidet mit einem Segenswunſch für die Schweſtern auf den Lippen. — Fürwahr ein Mann, unſeres tiefen Mitleids und unſerer menſchlichen Teilnahme nicht unwert!

Haimon.

Haimon iſt der jüngſte Sohn Kreons und der einzige, — denn Megareus, der älteſte, iſt als Opfer für die Rettung der Stadt auf dem Altar des Ares verblutet — zugleich aber der Verlobte Antigones. So bringt ihn das Gebot des Vaters in einen ſchrecklichen Konflikt, der ihn zugrunde richtet. Er beweiſt ſich als guter Sohn, doch ſein ganzes Herz gehört der herrlichen Jungfrau, die ihm ihre Neigung geſchenkt hat. Und daß er ſie nach ihrer Tat noch heißer liebt, daß er alles daranſetzt, ſie zu retten, ergibt ſich aus ſeiner Stellung zu beiden Gegnern von ſelbſt.

Er muß, wenn ihn auch die Wucht der heroiſchen Größe Antigones herabdrückt, doch ein liebenswertes junges Blut ſein:

„O liebſter Haimon, wie entehrt dein Vater dich“ (V. 571) klagt Ismene. Das Auge des Königs iſt dem Bürgersmann ſchrecklich (V. 690), dem leutſeligen Königsſohn naht er ſich zutraulich. Und welcher Stolz wird ſein Herz ſchwellen, wenn die Bürger die Tat Antigones preiſen und ihn bewundernd fragen:

„Iſt eines güldnen Ehrenkranzes ſie nicht wert?“ (V. 699.) Würde auch ein Weib wie des Ödipus ſtolze Tochter ihn ihrer Liebe würdigen, wenn er nicht ein edler Jüngling wäre?

Und dieſe „dunkle Blume“, die Wonne ſeines jungen Lebens, will der eigne Vater mit roher Hand brechen. Damit iſt ſeine Aufgabe und ſein Platz im Gefüge des Stückes gegeben: er muß

für ihre Rettung eintreten und versuchen, den Vater umzustimmen. Bewunderungswürdig, wie er sein Ziel zu erreichen sucht! Seine Liebe zu Antigone, seine Empörung gegen den unmenschlichen Vater preßt er offenbar, wie man an seiner in der Katastrophe durchbrechenden Leidenschaft erkennt, mit ungeheurer Anstrengung zurück; vermöge seiner natürlichen Klugheit und Besonnenheit beherrscht er sich gewaltsam und tritt so vor den König. Es ist ein äußerst wirksames Bild, das einen an sich unnatürlichen Gegensatz doch mit merkwürdiger Lebenswahrheit darstellt: hier ein kalt sich beherrschender Jüngling, dort ein maßlos überschäumender Mann, beide das Naturell ihrer Altersstufe in das Gegenteil verkehrend. Dieser Jüngling trieft von einer Weisheit, wie sie nur die Erfahrung des Alters reift (V. 683 f. 705 ff.); aber diese langbewahrte unnatürliche Ruhe begreift sich, wenn man bedenkt, daß sie für ihn das einzige Mittel ist, den tobenden Vater, dessen Eigensinn und dessen Verranntheit er ja kennt, zum Widerruf seines Befehls zu bewegen.

Auf die Frage Kreons:
„Behältst du lieb mich, mag ich handeln, wie ich will?" (V. 634) beginnt er:

„Ich bin der deine, Vater, —
— keine Hochzeit wird mir jemals höher stehn,
Als deine königliche Herrschaft, ist sie gut."
(V. 635 ff.)

Dabei braucht man die Bedingung seiner Ergebenheit im Original nicht einmal herauszuhören, wie es der erfreute Kreon auch nicht tut. Mit der äußersten Vorsicht deutet er darauf später an, daß auch andere Ansichten als Kreons berechtigt sein könnten (V. 687), betont aber dann wieder, daß ihm das Glück des Vaters über alles gehe (V. 701 f.).

Alle Beredsamkeit, alle Diplomatie ist vergeblich. Man vergleiche nun den fast unglaublichen Gegensatz zwischen den oben zitierten Eingangsworten Haimons und seinem letzten Verzweiflungsschrei, den der ruchlose Befehl Kreons seiner Brust entreißt (V. 762ff.):

„Niemals wirst du
Mein Angesicht mit deinen Augen wiedersehn;
Und rase du mit Freunden, die dir willig sind."

Noch ſchneidender zeigt ſich dieſer Kontraſt in ſeiner Haltung bei der erſchütternden Szene im Grabgewölbe (V. 1223 ff.). Er umſchlingt jammernd das Teuerſte, das er beſeſſen hat und das ihm nun unwiederbringlich entriſſen iſt — Antigone liegt „ſtarr und teilnahmlos, wie es einer erfahrenen Toten geziemt“ (G. Keller). Doch als er den erblickt, der allen Jammer angerichtet hat und nun flehend und winſelnd vor ihm ſteht, da ſpringt er außer ſich „wilden Auges“ auf, ſpeit ihm (wir vermögen es kaum zu faſſen) ins Antlitz und zückt das Schwert wider ihn, um es dann gegen ſein eigenes Herz zu kehren.

Und doch, gerade durch dieſe Gegenſätze offenbart der Dichter in der Zeichnung von Haimons Charakter ſeine tiefe Seelenkenntnis. Dieſer entſetzliche Ausbruch der Leidenſchaft iſt nur die natürliche Reaktion gegen die anfängliche, durch unerhörte Selbſtüberwindung gewonnene kalte Ruhe, die bei einem Jüngling unnatürlich erſcheint und doch in ſeiner Lage ſo begreiflich iſt. Um den eigenen Vergleich Haimons (V. 712 ff.) in anderem Sinne auf ihn ſelbſt anzuwenden: ein Wildwaſſer, das man zurückgedämmt hat, das aber, da ihm kein Ausweg bleibt, durchbricht und nun mit doppelter Gewalt alles überflutet und wütend zerſtört.

Teireſias.

Die Prieſter- und Sehergeſchlechter nehmen in der Heroenzeit einen hohen Rang ein; ihr Einfluß reicht weit, ja, in vielen Sagen ſpüren wir eine wirkliche Rivalität zwiſchen Königtum und Prieſtertum. Während der politiſche Inſtinkt der Römer ein theokratiſches Regiment von vornherein nicht duldete, ſtießen die Griechen freilich ebenfalls die Anſätze dazu ſchon früh ab, aber die delphiſche Prieſterſchaft wirkt doch noch in der hiſtoriſchen Zeit merkbar auf den Gang des ſtaatlichen Lebens ein. Wie bedeutend Macht und Einfluß hervorragender Seher in der Heroenzeit waren, beweiſt unter anderm die Geſchichte der Amythaoniden und Proitiden in Argos. Der Herrſcher Proitos von Tiryns mußte dem klugen Melampos zwei Drittel von Argos abtreten; hier erringt der Seher kraft ſeiner geiſtigen Überlegenheit ſogar politiſche Herrſchaft.

Von allen Sehern der Sage ist Teiresias der berühmteste und gefeiertste. Homer erzählt, daß er allein von den Schatten des Hades noch Bewußtsein hat (Od. X 493); er trägt in der Unterwelt einen goldenen Stab (XI 90); er weissagt untrüglich dem Dulder Odysseus sein rätselvolles, mit dem Meergott unlöslich verbundenes Schicksal bis zum Tode. Pindar nennt ihn in den Nemeen (I 90) den hochragenden Propheten des höchsten Zeus und legt ihm eine herrliche Prophezeiung an der Wiege des Herakles in den Mund. — Drei Merkmale zeichnen ihn aus: die Götter schlugen ihn mit Blindheit, verliehen ihm den Seherblick und begabten ihn mit dem zweifelhaften Geschenk eines hohen Alters. Ist es ihm versagt, mit leiblichen Augen die Welt zu schauen, so liegt doch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vor seinem nach innen gewandten, durch Göttergnade wundersam erhellten Blick. Er, „andern ein Führer" (Antig. 1014), weist den Menschen den rechten Weg, denn er erkennt ihre Geschicke, wie sie im Zeitenschoße nach Ursache und Folge gewoben werden von dem oft unerforschlichen Willen der Götter. Uralt wird er: Nestor sah nur drei Menschenalter, Teiresias neun. Eng verknüpft sich sein Leben mit dem Geschick des alten Theben: einem Spartengeschlecht entsprossen, stirbt er erst nach der Zerstörung der Stadt durch die Epigonen.

Zweimal erscheint er bekanntlich in den erhaltenen Tragödien des Dichters, im König Ödipus und in der Antigone, beidemal in einer Szene, welche große Ähnlichkeit miteinander haben. Setzen wir, wie wir es tun zu müssen glauben, König Ödipus als das ältere Stück an, so hat Sophokles mit dem Teiresias der Antigone keine Kopie, aber eine Variation gegeben. Der Seher ist in beiden Szenen derselbe. Wie Eteokles in Äschylus' Sieben V. 26 seine „untrügliche Kunst" rühmt, so preist ihn Sophokles wiederholt durch den Mund des Chors.

Am nächsten, weiß ich, kommt der Greis Teiresias
Dem Herrscher Phoibos gleich an Scharfsicht; wer bei ihm
Nachfrage hielt', dem würd' das klarste Licht, mein Fürst.
(K. Ö. 284 ff.)

Ihm ist allein die Wahrheit in das Herz gelegt.
(Ebenda V. 299.)

Und seit die dunkle Locke meines Haares sich
In Silberweiß gewandelt, weiß ich dies gewiß,
Daß niemals eine Lüg' er prophezeit der Stadt.

(Ant. 1092 ff.)

Auf seiner einsamen, weltentrückten Höhe ist ihm doch das Mitgefühl mit dem Leiden des Menschen nicht erstorben (V. 316 f. 320 f.), und er beklagt sein Wissen, wo es nicht frommt. Tritt er aber einmal unter seine Mitbürger, dann ist er ihrer Ehrfurcht gewiß. Selbst bei den Königen. Ödipus begrüßt ihn mit den Worten:

„Teiresias, der alles schaut, das Sagbare
Und Unsagbare, Himmlisches und Irdisches," (V. 300 f.)

nennt ihn Helfer und Heiland, ja unter dem Druck der Not und im Drang seines fühlenden Herzens demütigt sich der stolze Herrscher vor ihm mit dem Wort:

„Wir alle flehn inständig zu den Füßen dir." (V. 327.)

Beide Szenen entwickeln sich auch im ganzen gleich. Beidemal ein bedeutungsvoller Augenblick. Auf der einen Seite ein leidenschaftlich erregter König, auf der andern der ruhige, ernste Seher. Wir ahnen, diese Brust verschließt Geheimnisse, welche, ihr entrissen, dem andern Unheil bringen werden. Man reizt, man beschimpft ihn. Da öffnet sich sein Mund, und anfangs in prophetischem Helldunkel, dann in schrecklicher Klarheit tritt eine Kunde hervor, welche den Hörer durchschauert. Darauf tritt er still ab.

Und doch kopiert sich der Dichter nicht. Im König Ödipus erscheint Teiresias, gerufen durch die Botschaft des Königs, wider seinen Willen, fast unbewußt nur dem königlichen Gebot gehorchend (V. 317 f.); in der Antigone treibt ihn seine Priesterpflicht vor Kreon. Dort erscheint er im Anfang des Stückes und bewirkt die erste Steigerung der Handlung; hier tritt er auf nach dem Höhepunkt, und mit seinem Erscheinen setzt die Peripetie ein. Dort entfacht er, sehr gegen seinen Willen, nur die Leidenschaft und den Jähzorn des Königs, bringt ihn aber nicht zur Erkenntnis; hier zerbricht er seinen Gegner. Im König Ödipus stehen sich zwei Ebenbürtige gegenüber, beides Herrscher, der eine in seinem weltlichen, der andere in seinem geistlichen Reich, beides stolze

Männer, die aufeinander ſchlagen, daß die Funken ſtieben. Jedem Ausfall des Königs folgt eine ſcharf pointierte Replik des Sehers (z. B. V. 322 ff. 334 ff. 370 ff.). Auf die Worte:

„Wie rätſelhaft und dunkel alles, was du ſagſt"

gibt er mit beißender Ironie zurück:

„Biſt du, dies zu ergründen, der Geborne nicht?"

(V. 439 f.)

Der ganze Stolz des ſeinem Gotte geweihten Sehers bäumt ſich auf in den Worten V. 408 ff.:

„Biſt du auch Herrſcher, hab' ich doch ein gleiches Recht,
Gleich zu erwidern: dazu bin auch ich befugt,
Denn nicht als dein Knecht leb' ich, ſondern Loxias',
Drum brauche Kreon ich als meinen Mundwalt nicht."

Und wie in Erz gegraben ſtehen die Schlußverſe dieſer düſteren Szene — e r hat das letzte Wort! —, von denen die Überſetzung freilich nur einen ſchwachen Begriff geben kann (V. 447 ff.):

Erfüllt iſt mein Beruf, drum geh' ich, nicht aus Furcht
Vor deinem Antlitz: du kannſt mich verderben nie.
Und dir ſag' ich: der Mann, den du ſo lange ſuchſt,
Und dem in alle Welt hinaus den Tod du drohſt,
Des Laios Mörder — hier iſt er . . . . . .
. . . . . ein Sehender, wird er, blind,
Ein Bettler er, der reich war, in die Fremd' hinaus
Die Erde vor ſich mit dem Stabe taſtend ziehn.
Und zeigen wird ſich's, daß den eignen Kindern er
Bruder zugleich und Vater iſt, des Weibs, das ihn
Geboren hat, Sohn und Gemahl, das Ehebett
Des Vaters teilend und ihn mordend. Und nun geh
Hinein und ſinne, und triffſt du als Lügner mich,
Dann ſage, daß mir keine Sehergabe ward.

In der Antigone erkennen wir ſofort bei ſeinem Auftreten die Überlegenheit des Sehers über den zwar in hohem Grade aufgeregten, aber doch innerlich ſchwachen König. Er betrachtet ſich als ſeinen Vater. Zart und ſchonend, denn er nimmt Rückſicht auf die peinliche Lage, in die ſich Kreon ſelbſt geſtürzt hat, mahnt er ihn zur Umkehr, dem Gewicht ſeiner Gründe und ſeiner Perſönlichkeit vertrauend:

„Das alſo, Kind, bedenke wohl. Denn fehlzugehn,
Es iſt ja aller Sterblichen gemeinſam Los;
Doch wenn man fehlgegangen, iſt man übel nicht
Beraten, nicht unglücklich, wenn auf ſchlimmer Bahn
Man ſich beſinnet und nicht unbeweglich zeigt."
(V. 1023 ff.)

Die Hybris Kreons und ſeine Beſchimpfung wirkt auf ihn wie ein Peitſchenhieb, denn in ſeiner Antwort ſpricht er wie geiſtesabweſend von ſeinem Gegenüber in der dritten Perſon, als wäre er gar nicht anweſend (V. 1049), und erſt auf weitere Beleidigungen trifft er Kreon mit dem Schlage, der dieſen ernüchtert und zur Umkehr bringt.

Theſeus.

Der Athener vom guten, alten Schlage iſt ſtolz auf die Gaſtfreundlichkeit ſeines Landes; er ſucht und findet die Ehre ſeines Volkes und ſeiner Stadt in der Betätigung echter Frömmigkeit. In der attiſchen Tragödie iſt Theſeus der Hort und Vertreter dieſer Tugenden. Äſchylus' Eleuſinier, Euripides' Schutzflehende und Herakles, Sophokles' Ödipus auf Kolonos zeigen ihn als ſolchen. Jedesmal iſt Theben dabei im Spiel. In den (verlorenen) Eleuſiniern und in den Schutzflehenden greift Theſeus ein, um die Leichen der gefallenen Argeier vor Entehrung zu ſchützen, im Herakles will er die verlaſſenen Angehörigen des abweſenden Herakles den Händen eines Böſewichts entreißen, im Ödipus ſichert er dem vertriebenen Dulder ſein letztes Aſyl und deckt ihn vor den Anſchlägen Kreons. Doch jedesmal iſt er ein andrer. Die Schutzflehenden zeigen ihn als demokratiſchen König: er teilt die Herrſchaft mit dem Volke, donnert wider die Tyrannen und deklamiert ſchön über Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Im Herakles fällt der Herrſcher ganz fort, und es bleibt nur ein Menſch, aber ein Menſch voll tiefer Innerlichkeit, hilfreich nicht mit dem Schwert, ſondern mit dem Schatz von Weisheit und Liebe, den ſeine Bruſt birgt. Er iſt gekommen als König und hilft als Freund dem Freunde, der ihn aus den Schrecken des Hades befreit hat. Jetzt richtet

er den Zerſchmetterten, Verzweifelten auf von tiefem Falle. Er heilt ihn von frevlem Trotze und von dem Gedanken der Selbſtvernichtung, er lehrt ihn, dieſes elende Leben mit Faſſung und Mannesmut zu tragen und ihm entſchloſſen ins Geſicht zu ſchauen; er fürchtet auch nicht, den Befleckten zu berühren, ja, er, der zu einer höheren Lebensauffaſſung durchgedrungen iſt, weiß oder glaubt wenigſtens zu wiſſen, daß Liebe und Erbarmen entſühnen. Auf ſeine Schulter geſtützt geht der Zerbrochene in das Aſyl, das er ihm bietet.

Dem Theſeus des Ödipus fehlen dieſe markanten Züge. Er teilt bei der Rolle, die er im Stücke zu ſpielen hat, das Geſchick der meiſten Bühnenkönige, wenn ſie nicht zugleich die Helden ſind. Theſeus iſt ein blaſſer, farbloſer Idealherrſcher, obgleich oder gerade vielmehr weil er als berufener Wächter über Frömmigkeit, Recht und Ordnung eine Summe der vollkommenſten Eigenſchaften repräſentiert. Menſchen von Fleiſch und Blut ſind keine Engel, dafür aber auch nicht langweilig; erſt ihre Fehler und Schwächen, ihre Leidenſchaften, ja ihre Laſter geben ihnen Weſenheit und Farbe, zeigen ſie in Kämpfen und Konflikten als lebendige Perſönlichkeiten, deren Schickſal wir mit Spannung folgen, mag es zum Siege oder zum Tode führen. Die „Abweſenheit des Mangels“ erzeugt Muſterbilder und Tugendſpiegel, deren fleckenloſen Glanz wir zunächſt zwar bewundern, die aber alsbald ermüden und auf die Dauer kalt laſſen.

Theſeus iſt ein patriarchaliſcher König und ein Greis wie Ödipus. Auch er hat ſeine Jugendzeit in der Fremde verlebt, tödliche Gefahren und ſchwere Kämpfe ſind ihm nicht erſpart geblieben, aber in langer, geſegneter Regierung iſt ihm ein ſchöneres Los gefallen als Ödipus. Alle Tugenden zieren ihn, die den vorbildlichen Herrſcher machen. Das Leben hat ihn Frömmigkeit gelehrt, ihre redenden Beweiſe ſehen wir im Stück. Er bringt dem Poſeidon Hippios ein Stieropfer dar, ſein frommer Sinn treibt ihn, bei dem widerwilligen Vater für Polyneikes Fürbitte einzulegen, denn wer als Bittender an den Altar faßt, der ſteht unter dem Schutze der Götter. Gewährt er doch dem ſchutzflehenden Ödipus auch eine Zuflucht im Allerheiligſten ſeines Landes. — Wer aber die Macht der Himmliſchen kennt, der weiß auch wie er, daß

selbst ein mächtiger König nur ein schwacher Mensch ist, dem vom morgen nichts mehr gehört als dem Ärmsten. Mit seiner Gottesfurcht paart sich die höchste Besonnenheit. Die Leidenschaft ist der Fluch und das Verhängnis der Labdakiden, sie wird dies unselige Geschlecht verderben. Theseus weiß, daß des Menschen Zorn nicht tut, was vor Gott recht ist. Nicht alle Menschen freilich verlieren im Zorn so die Besinnung, daß sie zu wilder Tat schreiten. Theseus hat oft erlebt, daß er sich nur in Drohungen Luft macht, und daß bei kühlerem Blute die Besonnenheit wieder die Oberhand gewinnt. Aber selbst das Drohen und Schelten ist eines Königs unwürdig. Er hätte alle Ursache, über den schnöden Landfriedensbruch Kreons in Aufregung zu geraten und Hand an den Frevler zu legen, aber er bändigt seinen Zorn und erwägt seine Entschlüsse mit kühler Gelassenheit. Auch Ödipus tadelt er, daß er sich von seinem Zorn hinreißen läßt.

Die Besonnenheit läßt sich die Klarheit des Blicks nicht trüben, sie beurteilt unparteiisch die Menschen und ihr Tun. Aus solcher Eigenschaft fließt die höchste Regententugend, die Gerechtigkeit. Zwar darf man die entsetzliche Tirade V. 911 ff. nicht dem Dichter auf die Rechnung setzen. Eine so durchsichtige politische Tendenz, welche das goldene Gewebe der Dichtung plump durchbricht, ist bei Sophokles ganz unerhört, zugleich schlägt sie allem atheniſchen Empfinden ins Gesicht. Theben ein Ausbund von Recht und Gerechtigkeit, Theben eine Erzieherin ihrer Söhne zu unsträflichem Wandel! Dieses Theben, das Platää auf dem Gewissen hat! Dazu der tränenselige Ton, mit dem diese faden Gemeinplätze vorgetragen werden! — Schon eher ist das Bild des Dichters würdig, daß Dike den Jäger, der auf der Bahn des Unrechts jagte, ereilt hat (V. 1026), wenn auch die begründende Gnome, daß unrecht Gut nicht gedeiht, gerade kein hervorragender Gedanke, auch nicht eben in eine originelle Form gefaßt ist. Am reinsten, man möchte fast sagen lehrhaft, tritt die unbestechliche Gerechtigkeit des Königs gegen seinen Schützling hervor. Kennt er auch wohl das unermeßliche Unglück des Ödipus, so kann er es doch nicht billigen, daß jener den Wünschen der Mitbürger widerstrebt, denn der einzelne darf sich dem Willen der Gesamtheit nicht entgegenstemmen. So steht er in allem über den Parteien.

Wo aber die Schwachen und Bedrängten an seine Tür klopfen, da übt er das schönste Vorrecht der Könige, den Hilflosen ein Schirm und Schutz zu sein, in edlem, großem Sinne, vollends, wenn das Unglück in so rührender Gestalt zu ihm spricht, wie in einem blinden Greise und wehrlosen Mädchen. Hier fließt sein Herz über von Mitleid und Erbarmen. Die geraubten Jungfrauen betrachtet er als seine Töchter, der verzweifelnde Ödipus kann seines Schutzes gewiß sein. Er hat sein Wort gegeben, und das genügt. Der Eide bedarf es nicht, ein Königswort steht anstatt eines Schwurs. Er wird es halten, wir fühlen es heraus aus dem schlichten: „Ich werde dich nicht preisgeben.“ Dafür verlangt er aber, daß man an ihm nicht irre werde. Mit vornehmer Handbewegung weiß er jeden Zweifel an seinem verpfändeten Wort, an seiner Treue und Festigkeit abzuweisen und zeigt durch die Tat, daß sein Wort ihm heilig ist. Dann um so mehr, wenn wie hier der Ruf des Landes auf dem Spiele steht. Ist er sich doch nun doppelt seiner Königspflicht bewußt, den Ehrenschild seines Volkes blank zu halten, wo räuberische Thebaner es wagen, Schutzflehende von geweihter Stätte wegzuschleppen. Ohne Hast, aber doch mit Umsicht, ganz wie Thoas in Goethes Iphigenie, trifft er seine Anordnungen. Des Erfolges darf man bei diesem Manne sicher sein, der unter anderm den Grundsatz ausspricht, daß man auch scheinbar geringfügige Dinge der Beachtung wert halten soll. Dabei ist er fern von aller Ruhmredigkeit und Eitelkeit, er fühlt nicht das Bedürfnis, gepriesen zu werden. Taten schmücken das Leben, nicht Worte. In edler Bescheidenheit wehrt er es denn auch ab, die Überwältigung der Räuber zu erzählen; es genügt ihm, wenn er sein Wort eingelöst hat.

Dem überströmenden Dank von Vater und Tochter kann er sich freilich nicht entziehen, er darf es auch hinnehmen, wenn Antigone wünscht, Ödipus möchte wieder sehend werden, nur um „den herrlichsten Mann“ zu schauen. Diesen Preis verdient er auch durch alles, was er sonst noch an ihnen tut. Er begleitet Ödipus zu seiner letzten Ruhestatt, er richtet die trostlosen Schwestern auf und gibt ihnen ihre Fassung wieder mit dem Hinweis, daß man da nicht klagen soll, wo der Tod eine Erlösung war und dem Betroffenen die Erfüllung des letzten Wunsches. Und wir empfinden

zugleich, daß es kein leeres Wort iſt, wenn er zum Schluß verſichert, er werde dem Toten und den Schweſtern auch ferner alles Liebe antun, was in ſeiner Macht ſtehe.

So trägt Theſeus weſentlich zu dem harmoniſchen, beruhigenden Ausgang der Handlung bei, welche den Ödipus auf Kolonos vom König Ödipus unterſcheidet.

Immerhin wird man beim Nachdenken über den Charakter Theſeus die Empfindung nicht unterdrücken können, daß dieſem Bilde kraftvolle Farben, auch die nötigen Schatten fehlen, welche dem Lichte erſt die richtige maleriſche Wirkung geben. Zu viel Licht pflegt ebenſoſehr zu ſchaden wie zu viel Schatten. Trotzdem iſt die Darſtellung beider Extreme nicht nur denkbar, ſondern oft genug verſucht, aber nur den Begnadetſten gelungen. Und wenn ein Künſtler es erreicht, ein Bild Nacht in Nacht zu malen, wie — nach unſerer Erinnerung — Andrea del Sarto in einer herrlichen Tafel der St. Petersburger Eremitage oder wie Shakespeare in ſeinem Richard III., ſo erzielt er einen machtvolleren Eindruck als ein Maler, der eine Engelgruppe weiß in weiß malt oder ein Dichter, welcher einen Mann und König nur mit lichten Eigenſchaften ausſtaffiert.

(V. 306, 564 ff., 1179 f., 567 f., 658 ff., 905 ff., 590, 651, 649, 1208, 897 ff., 1153, 1143 ff., 1100, 1751 ff., 1773 ff.)

Antigone.

Antigone iſt im gleichnamigen Stück die Heldin und im Ödipus auf Kolonos eine Nebenfigur, doch beide Geſtalten ſind weſensgleich und deshalb auch als Einheit zu betrachten. Allen Reichtum ſeiner Gaben, die volle Kraft ſeiner ſchöpferiſchen Phantaſie hat der Dichter entfaltet, um einen Charakter zu ſchaffen, deſſen Glanz durch den Dämmer der Jahrtauſende unverblaßt bis in die Gegenwart herüberleuchtet, deſſen Hoheit und Heroismus ergreifen wird, ſolange den Menſchen die Gebilde echter Poeſie erfreuen und erheben.

Der Kern ihres Weſens iſt mit einem Wort erfaßt und bezeichnet: Antigone iſt der ins Weibliche überſetzte Ödipus, die echteſte Tochter ihres Vaters. Sie trägt, mit Ismene der letzte Labdakidenſproß, die ganze Laſt eines ungeheuren Schickſals, und dies Bewußtſein legt über ihre Seele einen leiſen Hauch dunkler Schwermut:

Wer in der Leiden Fülle leben muß, wie ich,
Wie ſollte dem Gewinn nicht bringen zeit'ger Tod?
(V. 461 f.)

Aber doch ſchlägt in ihrer Bruſt ein warmes, ſtarkes Herz, und dieſes Herz iſt erfüllt von leidenſchaftlicher Liebe zu den Ihren. Leidenſchaftliche, aber ſelbſtloſe Liebe, welche nicht das ihre ſucht, bildet den Grundzug ihres Weſens:

Nicht mitzuhaſſen — mitzulieben ſchlägt mein Herz.
(V. 523.)

Fügen wir aber ſogleich hinzu, daß man dieſen Vers nicht etwa als Motto über ihren Charakter ſetzen kann in dem Sinne, als atme ihr Weſen nichts als Liebe. Sie verſteht auch zu haſſen mit der ganzen Kraft ihrer heroiſchen Seele.

Nicht unrichtig, wenn auch übertreibend ſagt V. 471 der Chor:

„Es offenbart des wilden Vaters wilden Sinn
Die Jungfrau."

Die Liebe und Zärtlichkeit des Vaters, einer ſeiner Charakterzüge, erfüllt, echt weiblich verſtärkt und vertieft, den Grund ihrer Seele; der

wilde Jähzorn des Königs aber ist gemildert zu heiß empfindender Leidenschaft, welche gegebenen Falls in verschiedener Färbung durch bricht. Dieser „wilde Sinn" ist ein Ferment, wie ein bitterer Tropfen in die Fülle ihrer Liebe gesprengt; er gibt ihrem Wesen eine süße Herbigkeit, die uns bald befremdet, ja selbst abstößt, bald entzückt. Verletzende Schroffheit gegen die weiche Ismene, prachtvoller Trotz und ironische Überlegenheit gegenüber dem polternden Kreon, königlicher Stolz bei zarter Empfindung, Todessehnsucht, welche das Leben verachtet, neben gesundem Daseinstrieb, der sich angesichts des Hades noch einmal an die goldene Fülle des Lebens klammert: so äußert sich ihr Wesen je nach Anlaß und Ursache. Und wie eine Mutter den ganzen Reichtum ihrer Liebe und Fürsorge gerade über das Kind ausschüttet, welches die Natur stiefmütterlich bedacht hat, so umfängt Antigones Zärtlichkeit vor allem die Unseligen ihres Geschlechts, welche Götter und Menschen verworfen haben: den Vater und Polyneikes. Das Gebot der Liebe erfüllt sie dem Befehle Kreons zum Trotz, weil ihr Herz es ihr gebietet, und im Kampfe für dies Gebot beweist sie sich als der wahre König und nicht der armselige Kreon. Sie erringt den Sieg, wenn auch um den Einsatz des Lebens, und triumphiert im Tode: Kreon unterliegt und bezahlt die Verfechtung seines Gebotes mit dem Untergang seines Hauses. Daß er den Mut findet, sein elendes Leben weiter zu schleppen, macht die Niederlage nicht weniger vernichtend. Iphigenie, die Heldin des Goethischen Gedichts, welche in mehrfacher Rücksicht zu einem Vergleich mit Antigone einlädt, vermag den König Thoas umzustimmen, und wir scheiden am Schluß mit erleichterter Brust über die friedliche Lösung und mit andächtiger Bewunderung dieser Heiligen, deren reiner Seele wir bis auf den Grund sehen wie dem kristallenen Wasser eines stillen Gebirgssees. Antigone ist keine Heilige und will keine sein, sie verschmäht auch nur den Versuch einer gütlichen Beilegung des Konflikts; alles in stürmische Bewegung versetzend geht sie in den Tod; aber eben durch diese Anlage des Charakters, der leidenschaftlich fühlt in Liebe wie in Haß, dem die Schlacken des Menschlichen anhaften, erreicht der Dichter eine tragische Wirkung, eine Rührung und Erschütterung des Hörers, welche Iphigenie nicht zu erzeugen vermag.

Prüfen wir, ob dieſes Geſamtbild der Heldin auch wirklich treu iſt, indem wir die charakteriſtiſchen Züge, aus denen es ſich zuſammenſetzt, im einzelnen nachzuweiſen ſuchen.

Schon die Kunde, daß Kreon es gewagt hat, ihrem Bruder die Beſtattung zu verſagen, verſetzt ſie in zornige Erregung. Dieſe drückt ſich in den entrüſteten Fragen aus, in denen ſie die Schweſter von dem anmaßenden Gebot des Tyrannen unterrichtet (V. 7 ff., 21 ff.). Jeder Widerſtand, den Antigone, augenblicklich zur Tat entſchloſſen, findet, treibt ihre leidenſchaftliche Energie heraus. Sie läßt der Schweſter überhaupt nicht die Möglichkeit, ſich zu der Frage neutral zu ſtellen, ohne ihrer Verachtung zu verfallen. Die zarte Ismene entſetzt ſich über das Vorhaben, lehnt die Teilnahme ab und fleht die Schweſter an, ſich der Gewalt zu beugen. — Schon vorher aus dem Schluß der Aufforderung Antigones V. 37 f.:

„Zeigen wirſt du bald,
Ob adlig oder Edler ſchlechtes Kind du biſt,“

läßt die zugeſpitzte Antitheſe ahnen, wie die Weigerung Ismenens auf ſie wirken wird. In der Tat, von dem Augenblicke an, wo ſie die Angſt der Schweſter erkennt, iſt dieſe für ſie abgetan, ja, ihre Feindin: begreift ſie doch nicht, wie man aus Menſchenfurcht die Pietätspflicht gegen ſeine Lieben unterlaſſen kann. Schroff, verletzend wird Ismene abgewieſen V. 69 f.:

„Nicht fordern würd' ich's jetzt noch, und ſelbſt wenn du tun
Es wollteſt, keinen Dank gewönneſt du von mir.“

Die Angſt Ismenens und ihre Bitte, die Tat doch wenigſtens heimlich zu vollbringen, ſteigern nur ihre trotzige Verachtung.

Um mich nicht zittre, beſſere du dein Geſchick (V. 83), und
Ruf's nur hinaus! Verhaßter iſt dein Schweigen mir,
Wenn du nicht aller Welt verkündeſt meine Tat
(V. 86), ebenſo:
Wenn du ſo ſprichſt, dann wird nur haſſen dich mein Herz,
Verhaßt auch wirſt mit Recht du unſerm Toten ſein.
(V. 93 f.)

Alſo in dieſem Falle Haß ſelbſt gegen die eigene Schweſter! Auch ſpäter bleibt ihr Verhalten Ismene gegenüber konſequent. Ismene faßt einen ſchönen Mut, ſie bekennt ſich vor Kreon als mitſchuldig, ſie fleht die Schweſter an, ſie doch nicht zurückzuſtoßen,

mit ihr den Tod teilen zu dürfen: ungerührt weist Antigone jede Gemeinschaft mit ihr ab, kränkt sie selbst mit bitterm Wort (V. 549).

Wenn sie so in ihrem Verhalten zu Ismene die äußersten Konsequenzen zieht des Satzes: wer nicht für mich ist, der ist wider mich, und wenn uns hier ihre schroffen, unserm modernen Gefühl widerstrebenden Äußerungen peinlich berühren, so reißt uns ihr Mut, ihre Energie bei der Tat, ihr trotziges Bekennen, ihr prächtiger Freimut vor Kreon angesichts der kläglichen Furcht des Chores zu voller Bewunderung hin.

Kreon wagt es, ihr, ja ihr, ein solches Gesetz vorzuschreiben! Mit dem stolzen Wort:

Zu trennen mich von dem, was mein, fehlt ihm das Recht
(V. 48)

spricht sie ihm jede Befugnis ab, sich in ihre Angelegenheiten zu mischen, und handelt danach. Alle Mittel wendet der Dichter auf, den Mut der Heldin ins schönste Licht zu rücken. Schon einmal hat sie den Toten symbolisch bestattet, doch die aufgestreute Erde ist von den Wächtern wieder entfernt. Zum zweitenmal erscheint sie, mittags.[1] Plötzlich bricht ein Unwetter los, in einem schrecklichen Wirbelsturm sich entladend, der die Blätter herabfegt und den aufgewühlten Staub bis an den Himmel schleudert. Die entsetzte Wächterschar schließt die Augen vor dem Schrecknis. Und die schwache Jungfrau, unbekümmert um das Toben der Elemente, waltet wieder der heiligen Pflicht, verwünscht mit schwerem Fluch ihn, der den Leichnam entblößt hat, und mit bitterm Schluchzen gießt sie die Totenspende über ihn aus. Unerschrocken läßt sie sich ergreifen, leugnet nichts. Ebensowenig vor Kreon, dem „guten", wie sie ihn, auf Ismenens Urteil über den Oheim anspielend, ironisch V. 31 genannt hat. Die Augen gesenkt, nicht etwa aus Furcht, sondern in trotziger Verachtung, dann sie aufschlagend, antwortet sie ihm energisch: „Ja, sage ich, ich hab's getan und leugn' es nicht," und auf seine Drohung mit ironischer Überlegenheit:

[1] Warum es unserer Sittlichkeit zuwider laufen soll, wenn Antigone es für ihre sittliche Pflicht hält, die Leiche des Bruders zum zweitenmal mit Staub zu bewerfen (v. Wilamowitz, Eurip. Herakles I² 111 Anm. 7.), ist uns unverständlich. In der Wiederholung zeigt sich doch nur ihre Liebe.

„Willſt du noch mehr als töten, da du mich nun haſt?“ und
„Was zauderſt du noch?“ (V. 497 und 499.)

Nach kurzer Verteidigung iſt ſie mit ihm fertig, er iſt für ſie nicht mehr vorhanden. Selbſtverſtändlich denkt ſie nicht daran, zu einer Bitte auch nur die Lippen zu öffnen, und es iſt bezeichnend für das Weſen ihrer Liebe, daß ſie ihren Brautſtand im ganzen Stück kaum andeutet. Dies verbietet ihr der Stolz und das Bewußtſein der ſittlichen Überlegenheit dem Vater Haimons gegenüber. Darum iſt es auch pſychologiſch unmöglich, daß der Vers 571

O liebſter Haimon, wie entehrt dein Vater dich!

von Antigone geſprochen ſein kann, wie es unſere moderne Sentimentalität im erſten Augenblick wohl wünſcht. Sie würdigt Kreon ſchon von V. 523 an keines Wortes mehr, in der folgenden Szene ſetzt ſie ſich ausſchließlich mit Ismene auseinander; mit den Worten:

„Du lebſt, doch meine Seele weilet längſt
Im Hades, darum wirk ich für die Toten nur“
(V. 559 f.)

verſtummt ſie. Der weitere Verlauf der Szene ſpielt nur zwiſchen Kreon und Ismene, deren weicher Seele jene Apoſtrophe allerdings gemäß iſt.

Wie ſtimmt nun zu dem trotzigen Mut, mit dem ſie ihr Todesurteil aufnimmt, die ergreifende Klage bei ihrem letzten Auftreten, wo ſie vom Leben den letzten ſchweren Abſchied nimmt? Sie müßte trotz ihrer Schwermut nicht das ſtarke, geſunde Weſen ſein, wenn ſich nicht der kraftvolle Lebenstrieb, der in ihr pulſiert, gegen die Vernichtung wehren wollte. In der Blüte prangender Jugend und Schönheit dahin müſſen, die Sehnſucht jedes geſunden Weibes ungeſtillt zu ſehen! Von dem Chor, von allen Menſchen ſich verlaſſen wähnend! Wer kann ohne tiefe Bewegung die Worte hören:

„Seht mich, Bürger der Heimatſtadt,
Wandeln den Weg, den letzten,
Schauen der Sonne letzten Strahl
Und nie wieder! Lebend führt
Hinab zu des Acheron Ufer
Hades mich, der allbettende

Ohne Brautgeſang.
Kein Hochzeitsklang
Tönt mir;
Dem Acheron muß ich vermählen mich."
(V. 806 ff., ebenſo 876 ff.)

Nicht leicht alſo wird ihr der Abſchied vom Leben. Doch da ſie alles hinter ſich geworfen hat, gibt ſie ſich im Grabgewölbe den Tod mit der wilden Entſchloſſenheit, welche dieſem heroiſchen Charakter, der Tochter dieſes Geſchlechts entſpricht.

Die fruchtbare Kategorie des Gegenſatzes treibt bei Sophokles nicht bloß kontraſtierende Charaktere hervor, ſondern entwickelt auch innerhalb desſelben Charakters gegenſätzliche Seiten, welche wie die „gegenüberliegenden Blätter" einer Pflanze hervorwachſen und in ſcheinbarer Zwieſpältigkeit doch, derſelben Wurzel entſpringend, ſich zu höherer Einheit zuſammenſchließen. So bildet zu der verwundenden Schroffheit, zu dem Trotz, zu der Leidenſchaftlichkeit Antigones ihre rührende, aufopfernde Liebe bis zum Tode das Komplement. Sie iſt ein Typus der Kindes- und Schweſterliebe. Sie gibt die Freuden der Jugend, die Hoffnung des Weibes, das eigne Leben hin, um mit dem alten Vater Entbehrung und Hunger zu teilen und ſein Bettlerlos zu lindern, um dem Schatten des Bruders Ruhe im Hades zu erkaufen.

Die Liebe zum Vater tritt vor allem im Ödipus auf Kolonos hervor. Wie rührend ſchildert ſie Ödipus ſelbſt V. 345 ff.:

Seit der Kindheit Pflege ſie
Entwachſen war und ihres Leibs Geſtalt erſtarkt,
Geleitet ſie den Greis, die Ärmſte, ſtets mit mir
Umirrend, heimatlos und ohne Raſt im Wald,
Dem wilden, wandernd, ohne Speiſe, unbeſchuht,
Des Regens Schauer und der Sonnengluten Qual
Erduldend, eine Heldin! Sie verſchmäht, bequem
Im Haus zu leben, daß der Vater hab' ſein Brot.
(S. auch V. 747 ff.)

So handelt Antigone in der Tat durch den ganzen Verlauf des Stückes. Sorglich geleitet und ſtützt ſie den hilfloſen Blinden (V. 1 ff.); als er auf dem rauhen Steine niederkauern will,

ist sie mit liebevollem Zartsinn um ihn bemüht (V 97 ff.). Der furchtsame Chor will den Fluchbeladenen trotz seiner Bitte vom Hain der Eumeniden vertreiben; da tritt sie für ihn ein und fleht um Erbarmen (V. 236 ff.). Kreon hat sie von der Seite des Vaters wegschleppen lassen: wie schön vermählt sich der Dank der Zurückgeführten gegen ihren Retter mit der Freude der Wiedervereinigung! Da es das letzte Scheiden gilt, will ihr wie Ismene vor Jammer das Herz brechen (V. 1606 ff., 1620, 1646, 1668 f.). Aufgelöst in Schmerz beweint sie in dem Threnos V. 1670 ff. den Tod des Vaters, sie sehnt sich nach der früheren Not und Drangsal zurück (V. 1694): hätte sie doch dann den Vater, den geliebten, noch, den jetzt der Erde Dunkel umhüllt (V. 1700). Verzweifelt will sie in leidenschaftlicher Sehnsucht zurückstürzen zu der unheimlichen Stätte, wo der Vater ihr entschwand, sie fleht die Schwester an, sie auf seinem Grabe zu töten (V. 1733), Theseus, sie dorthin zu führen und, da ihm dies versagt ist, sie nach Theben zu schicken.

Nicht um ihretwillen.

Denn die Liebesfülle dieses Herzens erschöpft sich nicht: jetzt sorgt sie um die Brüder; sie will versuchen, den heranschreitenden Mord zu wenden (V. 1770 f.). Offenbar nimmt der Dichter in dem später entstandenen Ödipus auf Kolonos nicht mit diesen Worten allein Bezug auf die frühere Tragödie: das ganze Verhalten Antigones zu Polyneikes ist davon beeinflußt. Theseus vermag nicht den starren Sinn des Ödipus zu erweichen, daß er den Sohn vor sich läßt; dem Flehen Antigones gelingt es:

„Du zeugtest ihn: drum, wenn er dir auch angetan
Das Schlimmste, das Ruchloseste, mein Vaterherz,
So darfst du doch mit Bösem ihm vergelten nicht."
(V. 1189 ff.)

Ist das nicht herrlich? nicht höchster Seelenadel? Sie ermutigt Polyneikes zum Weitersprechen, da er bei dem finsteren Schweigen des Vaters gleichfalls verstummt (V. 1280), sie redet zum guten (V. 1414), und wenn es seine Kriegerehre erlaubte, würde er der geliebten Schwester (V. 1445) am ehesten nachgeben. Heiß bricht ihr Schmerz bei seiner Weigerung durch (V. 1427) und bei seiner Todesahnung:

„Weh mir Unſeligen,
Wenn man mich dein beraubt!“ (V. 1443 f.)

Wir ſehen ſie im Geiſte bei ſeiner Leiche knien, ſchluchzend der Nachtigall gleich, wenn ſie leer von ihren Kleinen das Neſt erblickt (Ant. 423 ff.). Und wie in jenen Worten Antigones, ſo deutet der Dichter in der Bitte des Polyneikes V. 1408 ff. rückwärts ſchauend den Keim der Idee an, welche ihn zu der früheren Tragödie inſpirierte. Wie aber die Liebe zum Bruder das Drama durchglüht, welches den Namen der Heldin trägt, braucht dem Leſer nicht erläutert zu werden.

Eine vollſtändige und objektiv nur aus dem Werke des Dichters geſchöpfte Analyſe des Charakters, mag die oben entwickelte nun dieſe Bezeichnung verdienen oder nicht, löſt auch die Frage nach der „Schuld“ der Heldin. Sie iſt vielumſtritten wie wenige, und der Eifer der Kritiker „wälzt vermehrend“ die Flut der Unterſuchungen noch immer in Büchern, Programmen und Zeitſchriften.

Die Urſache, daß eine Übereinſtimmung bisher nicht erzielt iſt, dürfte darin zu ſuchen ſein, daß man mit dem Begriff Schuld verſchiedene Vorſtellungen verbindet, insbeſondere mit dem der tragiſchen Schuld. Sagt doch ſchon G. Freytag mit Recht: „Die Ausdrücke tragiſche Schuld, innere Reinigung, poetiſche Gerechtigkeit ſind bequeme Schlagwörter der Kritik geworden, bei denen man ſo verſchiedenes denkt.“ Die Schwierigkeit liegt darin, daß keine gemeingültige Definition vom Weſen des Tragiſchen beſteht und deshalb auch die Meinungen über das, was tragiſch iſt, auseinandergehen.

Es ſoll nun hier nicht verſucht werden, die vorhandenen Begriffsbeſtimmungen um eine neue zu vermehren, jedoch wird zuzugeben ſein, daß Tragik im weiteſten Sinne da entſteht, wo ein im Guten oder Böſen groß angelegter Menſch im Kampf mit feindlichen Gewalten ringt und dieſen unterliegt oder ſie beſiegt. Unterliegt mit oder ohne Schuld.

Schuld entſteht als die Folge einer Handlung des Helden. Letztere entſpringt entweder der treibenden Kraft ſeiner Natur oder ſie erfolgt gegen ſeinen Willen infolge einer Verkettung

unheilvoller Umstände. Im ersten Falle trägt er die Verantwortung für sein Tun, denn sein freier Wille hat die Handlung bewirkt; im zweiten sprechen wir ihn davon frei, denn für das, was ich gezwungen tue, kann man mich nicht zur Rechenschaft ziehen. Die Mehrzahl der vorhandenen Tragödien läßt den Helden im ersten Sinne schuldig werden. Denn die Welt des schönen Scheins spiegelt nur das wirkliche Leben wider, und wenn wir in diesem sich Tragödien abspielen sehen, so pflegt der Unterliegende an einer oder mehreren Handlungen zugrunde zu gehen, welche die Frucht seines freien Willens sind oder dessen, was man freien Willen nennt, für die er daher verantwortlich ist. Die Abstufungen der Schuld sind so mannigfaltig wie die Charaktere vielgestaltig: Richard III. ist ein Teufel und handelt aus Grundsatz teuflisch, Macbeth, von Natur kein Bösewicht, läßt sich zum Bösen verleiten und watet, einmal in Schlechtigkeit verhärtet, in einem Meer von Blut, um die Krone Schottlands zu gewinnen und zu behaupten, Wallenstein, ein großer Mensch mit edlen Zügen, verübt schwarzen Verrat an seinem Herrn und Kaiser, Maria Stuart stirbt als fromme Büßerin, aber sie büßt doch sittliche Vergehen.

Seltener ist der zweite Fall; aber gerade dann, wenn der Held die Tat wider seinen Willen begehen muß, wirkt sie in spezifischem Sinne tragisch. Ein bekanntes, klassisches Beispiel, wenn auch im Epos, ist Rüdiger von Bechlarn, der in dem Konflikt zwischen den Pflichten der Vasallentreue einerseits, der Vaterliebe und Gastfreundschaft anderseits zerrieben wird. In der Tragödie liegen besonders klar die Fälle Romeo und Luise Millerin. Romeo läßt sich im Lenze seines Liebesglücks und vor der Erfüllung seiner seligsten Hoffnungen stehend von dem Raufbold Tybalt beschimpfen und vergibt ihm um Juliens willen; als aber Mercutio für ihn eintritt und fällt, muß er den Freund rächen. Es ist seine Pflicht, und er erfüllt sie mit blutendem Herzen, denn er weiß, daß er sein und Juliens Verderben herbeiführen wird. Luise Miller schreibt, von einem höllischen Schurken gequält, um ihren Vater vom Tode oder ewiger Kerkernacht zu retten, einen Brief, „den ihr Herz verdammt", — zu ihrem und Ferdinands Unheil. — Romeo wie Luise handeln unter dem Zwang unwiderstehlicher Mächte, müssen so handeln, wie sie handeln,

obgleich sie wissen, daß sie eben dadurch ihr und ihrer Teuern Glück und Leben zerstören. Wer ist der erste, der einen Stein gegen sie aufhebt? Gegen Romeo, der selbst heute nur formell bestraft würde, dem aber nach den Anschauungen seiner Zeit die Rache geradezu sittliche Pflicht ist; gegen Luise, die eine Lüge schreibt unter dem Druck satanischer Mittel und wie Romeo aus dem edelsten Motiv, wissend, daß sie damit sich selbst zerstört?

Wollen die Dichter beiden damit eine sittliche Schuld aufgebürdet wissen? Nimmermehr. Und eben, weil hier eine Handlung geschieht, die nach christlichem Sittenbegriff zwar unmoralisch ist, für welche den Täter aber keine Verantwortung treffen kann, da sie gegen seinen innersten Willen geschieht, da sie den edelsten Motiven entspringt, ja noch mehr, da sie vollzogen wird, obwohl der Täter weiß, daß er dadurch sehenden Auges sein und seines Liebsten Glück und wahrscheinlich auch Leben vernichtet, — eben aus diesem Grunde erschüttern uns solche Fälle am tiefsten, erfüllen unser Herz mit dem innigsten Mitleid, gerade darum sind sie, nach der Vorstellung, welche wir mit dem Worte verbinden, die tragischsten.

Begehen nun Romeo und Luise eine Schuld? Ja, denn jener tötet, diese lügt. Eine Schuld mit freiem Willen, die sie verantwortlich macht? Nimmermehr. Eine solche Schuld nun möchten wir, weil sie im eminenten Sinne erschütternd und mitleiderregend wirkt, tragische Schuld im eigentlichen Sinne nennen.

Wenden wir die gewonnenen Resultate auf Antigone an. Wie liegt ihr Fall? Sie handelt aus freiem, freudigem Willen. Sie erfüllt ein heiliges Sittengesetz, das Zeus und Dike gebieten, und übertritt dadurch das unmenschliche Gebot eines eigensinnigen Despoten. Sie kann die Verletzung dieses Gebotes nicht vermeiden, denn die Erfüllung des einen schließt die Beobachtung des andern aus. Welcher Scharfsinn vermag nun herauszuklügeln, daß die Erfüllung des Sittengesetzes eine sittliche Schuld involviere, mag man auch noch so viele Menschensatzungen übertreten müssen, um ihm genügen zu können? Wir sollen Gott mehr gehorchen als den Menschen.

Auch tut man jenem Befehl Kreons zu viel Ehre an, wenn man ihn ein Staatsgesetz nennt: von den atheniſchen Hörern empfand ihn gewiß niemand als solches. Allerdings war es attisches Gesetz, daß Hochverräter und Tempelschänder kein Grab

in der Heimat haben sollten. Aber der Gesetzgeber hütete sich vor der Bestimmung, daß der Leichnam auf Landesgebiet verwesen sollte: er ist über die Grenze zu schaffen. Und jeder Angehörige hat die heilige Pflicht, für die Bestattung zu sorgen; das war Sittengesetz, dessen Erfüllung keine Obrigkeit je verbot. Kreon nun, der berufene Hüter von Recht und Gesetz, sündigt mit seinem Gebot sogar wider das Staatswohl. „Indem er den unteren Göttern vorenthält, was ihnen gebührt, beleidigt er die oberen. Die Hunde und Vögel, die den Leichnam des Polyneikes zerfleischt haben, besudeln nun die offenen Altäre, nicht nur in Theben, sondern auch in den fremden Städten des Landes. Der Opferschauer kann sein Geschäft nicht mehr besorgen, der Verkehr mit den Göttern ist unterbunden, und damit ist die Staatsmaschine überhaupt gehemmt" (Corssen). — Wo nun in aller Welt entspringt eine Schuld Antigones?

Um zu beweisen, daß der Dichter selbst seine Heldin mit einer Schuld belasten will, könnte man die Worte des Chors V. 852 f. anführen:

„Auf dich bäumend im höchsten Trotz
Stürmtest du gegen der Dike Thron."

Dies wäre allerdings eine schroffe Verdammung ihres Tuns. Aber man muß für die objektive Beurteilung unterscheiden zwischen den Gesängen, in denen der Chor dem Dichter als Sprachrohr für seine Anschauungen dient, und solchen, in denen er für seinen Herrn Partei ergreift oder seinen subjektiven Anschauungen und Gefühlen Ausdruck leiht. Letzteres ist weitaus die Regel, namentlich in den kurzen Einwürfen des Dialogs und in den kleinen Gesangspartien. Zu diesen gehören auch jene Worte. In solchem Falle hat sein Urteil um so weniger objektiven Wert, als er, wo der König oder Herr im Spiel ist, überaus zaghaft und ängstlich zu sein pflegt.

Wie vorsichtig man sein muß, wenn man sich auf sein Zeugnis berufen will, beweist z. B. Philoktet 1116 ff. Philoktet, seines Bogens beraubt und vor dem Hungertode stehend, verflucht den, der dies ersonnen, und wünscht ihm ein gleiches Geschick. Was antwortet der Chor? „Die Schickung der Götter und nicht Hinterlist von meiner (d. h. Odysseus) Hand hat dir dies angetan.

Schleudere deinen Fluch auf andere!" Er hütet sich wohlweislich, diese „anderen" namhaft zu machen. Also weil es Schicksalsbeschluß ist, daß Troja nur durch Herakles' Bogen bezwungen werden kann, haben die Götter den rechtmäßigen Besitzer hinterlistig seines Eigentums beraubt, so daß er nun auch noch verhungern muß! Die Götter tragen die Schuld, nicht Odysseus! Das ist denn doch der Gipfel entweder der Frivolität, erklärbar dadurch, daß aus dem Chor in Wirklichkeit Odysseus spricht, oder der Beschränktheit, wenn man die Worte als Meinung des Chors selbst faßt.

Ebenso haben auch jene Chorverse aus der Antigone nur den höchst zweifelhaften Wert einer subjektiven Äußerung, welche furchtsame Greise unter dem Drucke der Herrschaft und Gegenwart eines mißtrauischen Tyrannen tun. Für die Auffassung des Dichters beweisen sie gar nichts.

Mit scheinbarem Recht dagegen wird man dafür auf das zweite Stasimon V. 582 ff. hinweisen. In diesem Lied von der Ate, der Verblendung, singt der Chor von dem Leid und Fluch des Labdakidengeschlechts und sagt, daß jetzt den letzten Sproß des Hauses niedermäht die blutige Sichel der Unterirdischen λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν ἐρινύς. Dies sind die entscheidenden Worte. Man hat an ihnen Anstoß genommen (was auch wir tun), und Nauck vermutete ansprechend φρενῶν τ' ἄνοια καὶ δόμων (oder γένους) Ἐρινύς, also: Antigone vernichtet ihres Sinnes Unverstand und ihres Hauses Rachegeist. Das ist allerdings immer nur eine Konjektur und keine Emendation. Hält man aber auch an der in ihrer zweiten Hälfte unklaren Überlieferung fest, so kann sie nur bedeuten: der Unverstand ihrer Worte und die Verwirrung ihres Sinnes, d. h. ihr Trotz. Also auch nach dieser Stelle führt Antigone ihren Tod durch unverständige Worte und Trotz herbei, aber nimmermehr kann man aus den Worten eine sittliche Schuld herausinterpretieren. Das Objekt der Ate übrigens im ethischen Sinne — dem das Böse gut erscheint (V. 622) — kann in diesem Liede, wie die zweite Antistrophe zeigt, niemand anders sein als Kreon.

Auch hebt Sophokles an keiner Stelle der Dichtung hervor, daß Antigone sich in einem Konflikt befindet, dessen Durchkämpfung ihr Qual oder auch nur Bedenken bereitet. Im Gegenteil!

Will man der Heldin aber gar als Schuld anrechnen, daß ſie die heilige Pflicht mit Neigung, ja mit Leidenſchaft erfüllt? Das iſt eine Abſurdität. Oder begeht ſie eine tragiſche Schuld in jenem engeren Sinne, die ihr wie Rüdiger, Romeo oder Luiſe das Herz zerreißt? Noch weniger.

Und doch überwiegt die Zahl derer, welche Antigone eine „Schuld“ irgend eines Grades beilegen. Sehen wir von der Auffaſſung Hegels, Boeckhs und ihrer Anhänger ab, ſo ſagt ſelbſt ein ſo klarer und beſonnener Beurteiler wie F. Kern: „So beſteht die Schuld der Sophokleiſchen Antigone, die voll hochherzigen Sinnes für den toten Bruder handelt, nur in der Art, wie ſie nach der Tat mit ganz unnötigem Trotz und ſchneidendem Hohn dem Könige entgegentritt und jeden verſöhnenden Ausgang unmöglich macht. Dagegen wiegt das Unrecht Kreons ſehr viel ſchwerer uſw.“ Dieſe letzten Worte laſſen wenigſtens zweifelhaft, ob Kern auch Antigone ein Unrecht, d. h. eine ſittliche Schuld imputiert, oder ob er nur ſagen will: ſie iſt ſchuld an ihrem Tode.

Damit ſind wir auf den letzten Punkt gekommen. Was bewirkt den Tod der Heldin? Darauf kann die Antwort nur lauten: ihr leidenſchaftlicher Trotz, ihr Hohn gegen Kreon. Hätte ſie ſich vor dem Könige gedemütigt, hätte ſie auch nur mit der Rechtfertigung ihres Tuns eine Bitte verbunden, die aus einem Frauenherzen, aus einem ſolchen Munde kommend doppelte Kraft hat, ſo hätte Kreon ſeinen Schein retten können und ſie mit erleichtertem Herzen begnadigt. Aber dies macht ihr Charakter unmöglich, ſie wäre dann nicht Antigone, ſondern eine Iphigenie. So alſo veranlaßt ihr Charakter den tragiſchen Ausgang des Stückes, der mit ihrem Tode einſetzt und mit deſſen Folgen, dem Untergang von Kreons Hauſe, ſchließt. Die ſittliche Schuld an Antigones, Haimons und Eurydikes Selbſtvernichtung trägt Kreon, nicht die Heldin. Sie iſt wohl ſchuld an ihrem Tode, aber ſie begeht keine Schuld, weder eine ſittliche, noch eine tragiſche.

Jokaſte.

Aus anderem Stoff geformt als die Tochter iſt Jokaſte, die Gemahlin des Ödipus. Allerdings trägt auch ſie Züge, welche ſie einer Königin nicht unwert machen. Sie iſt, wie früher bereits nachgewieſen, Ödipus teuer, ſie auch die einzige, welche ihn zu beſänftigen vermag, wenn die überkochende Leidenſchaft ihm die Beſinnung raubt. Ihre hoheitvolle Erſcheinung trennt die ſtreitenden Männer, zwiſchen die ſie mit dem herben Worte tritt:

„Welch tör'ger Hader iſt es doch, Unſelige,
Den ihr erhoben? Schämt ihr euch nicht, da das Land
In ſchwerer Not, noch zu erregen eignes Leid?“

(V. 634 ff.)

Dieſen Erfolg erringt ſie, weil Ödipus ſie liebt. Wie aber ſoll Liebe ohne Achtung beſtehen, wenn Mann und Weib in dauernder Gemeinſchaft leben? Kann ein großer, guter Mann, der Ödipus iſt, beide Gefühle hegen, wenn „ein Peſthauch“ von ihr ausgeht, wie H. F. Müller in ſeiner ſonſt ſo geiſtvollen Unterſuchung[1] mit kraſſer Übertreibung behauptet? Sie vergilt ſeine Liebe und ſein Vertrauen mit Gegenliebe, ſie ſorgt für ihn und um ihn als rechte Lebensgefährtin.

„Nimmer würd' ich etwas tun, das dir nicht lieb“

ſagt ſie V. 863. Sie ſieht ihren Gemahl von geheimer Angſt gefoltert. Da hebt ſie ihr Recht hervor, als ſein Weib zu erfahren, was ihn bedrückt:

„Hab' doch wohl auch ich ein Recht
Zu hören, was in deinem Herzen ſchwer du trägſt.“

(V. 769 f.)

Sie weiß auch, daß ſie ſich auf dieſes Recht nicht vergeblich berufen wird, denn ſie hat ſich ſein Vertrauen erworben.

„Könnt ich's erzählen einem beſſern Freund
Als dir, der ich muß wandern ſolche Schickſalsbahn?“

ſo ſagt der gebeugte Mann V. 772 f. und ſchüttet ihr darauf ſein Herz aus, mit den Worten beginnend:

„Und dir, mein Weib, will ich die Wahrheit ſagen.“

(V. 800.)

[1] Progr. von Blankenburg a/H. 1887.

Mit allen Mitteln bemüht sie sich, den Gequälten zu beruhigen, auf der Bühne und im Palast; nur die Sorge um ihn, nichts anderes treibt sie zum Gebet an den Altar. Und die Liebe zu ihrem Gemahl preßt ihr auch, als sie zuerst den grausigen Zusammenhang erkannt hat, die bei Seite gesprochenen Worte aus: — „genug, daß ich im Unglück bin“ (V. 1060).

Freilich, die Liebe zu ihrem Gatten ist das einzige, was diese Frau adelt, denn sonst steht sie in scharfem Gegensatz zu ihm. Für Mutterliebe scheint in ihrem Herzen kein Raum zu sein. Wenn auch ein Schimmer von Mitleid mit dem ausgesetzten Säugling durchblickt in den Worten:

> Denn wahrlich nicht hat jener Unglückselige ihn
> Getötet (V. 855),

so schaudert man doch zurück vor der Eiseskälte ihres gefühllosen Berichts (V. 717 ff.):

> Doch die Geburt des Knaben trennten nicht drei Tag'
> Vom Tod, denn jener schnürt' die Fußgelenk' ihm ein,
> Ein andrer warf ihn in ein unwegsam Gebirg.

An dieser Stelle berichtet sie sogar noch unwahr. Denn aus ihren Worten muß man schließen, daß Laios dem Diener das Kind übergeben hat, während dieser V. 1173 aussagt, sie selber habe es getan. Welcher Mutter würde man ein Kind, das sie mit tausend Schmerzen geboren, nicht von der Brust reißen müssen! Doch was ist ihr Mutterliebe, wenn dadurch die Behaglichkeit des ferneren Lebens untergraben wird! Und die Wolke, welche durch die Geburt jenes Knaben über Laios' Haupte hängt — nicht über ihrem, denn sie glaubt nicht an Orakel! — würde auch den Sonnenschein *ihres* Lebens verdunkeln.

Den innersten Kern ihres Wesens enthüllt sie in den drei Versen 977—79:

> Wozu noch Furcht dem Menschen, wenn der Zufall blind
> Regiert und der Voraussicht Klarheit nicht vergönnt?
> In den Tag zu leben ist das beste — wie man kann.

Namentlich der letzte Vers charakterisiert sie, und nach dieser Maxime handelt sie. Nur sich die süße Gewohnheit des Daseins nicht stören lassen, nur allem Unangenehmen sorgfältig aus dem Wege

gehen, das Auge ſchließen vor jeder Gefahr! Sie läßt ſich vom Strome treiben, laviert bei widrigem Wind, ſo gut es geht, und läßt im übrigen den Dingen ihren Lauf. Ihr ſeichtes, flaches Naturell kontraſtiert auf das eindrucksvollſte mit Ödipus, der den Dingen ſtierköpfig auf den Grund geht und nicht ruht, als bis er zum bittern Ende durchgedrungen iſt.

Nicht als ob man ihrer Oberflächlichkeit einen beſonderen Vorwurf zu machen hätte, wenn ſie ſich bei der falſchen Schlußfolgerung beruhigt: der entronnene Diener hat damals ausgeſagt, Räuber hätten Laios erſchlagen; er kann jetzt vor der Stadt nicht zum Lügner werden: du biſt alſo nicht der Mörder. Dies iſt Frauenlogik. Das ſcharfe, folgerichtige Denken iſt Sache des Mannes; das Weib erfaßt, was unter der Oberfläche der Dinge liegt, durch die Feinheit ſeines inſtinktiven Gefühls. Daß ſie aber nach allem, was vorgegangen iſt, nichts ahnt; daß ſie nicht fühlt, wie hier etwas Furchtbares heranzieht, das iſt unbegreiflich, und die ganze Art, wie ſie den Fall beiſeite ſchiebt als unbequem für ihre und ihres Gatten Ruhe, kennzeichnet ihre Leichtfertigkeit. Dieſe erſcheint um ſo verwerflicher, weil in der Not des Landes der allſehende Gott angerufen iſt und der Mund des Sehers keinen andern denn ihren Gemahl als die Quelle des Unheils nennt.

Und hier öffnet ſich die ganze Kluft des Gegenſatzes zwiſchen ihr und Ödipus. Was ſind Götter! Der blinde Zufall beherrſcht die Welt. Warum ſollen wir uns durch Orakel das Herz beſchweren laſſen? Als Frucht ernſten philoſophiſchen Denkens muß man ſolche Lebensanſchauung reſpektieren, bei Jokaſte entſpringt ſie der Bequemlichkeit und Gedankenloſigkeit. So ſteht ſie in einer Zeit, wo die Skepſis den frommen Sinn des Menſchen noch nicht angefreſſen hat, da, von dem törichten Ballaſt eines läſtigen Orakelglaubens glücklich befreit. Daher möchte ſie auch Ödipus ſeinen Glauben an die Wahrheit der Orakel ausreden (V. 709 ff.):

„Kein Sterblicher, des Seherkunſt untrüglich iſt.
Dafür ſoll dir in Kürze werden ein Beweis.
Denn ein Orakel kam dem Laios einſt — nicht von
Apollon ſelber mein' ich, von den Dienern nur."

Noch nimmt ſie hier vorſichtig den Gott aus und bezichtigt nur

ſeine Diener der Unglaubhaftigkeit. Doch bald (V. 720 und ſpäter V. 852) wird ſie kühner und greift Apollon ſelbſt an:

„So hat Apollon hier denn nicht erfüllt ſein Wort;“ und
„Niemals wird er [der Diener] erweiſen doch des Loxias
Orakel als erfüllet.“

Alſo der Gott prophezeit falſch! Deshalb ſchließt ſie hier vermeſſen:

„Drum werd' ich, was die Seherkunſt angeht, um ſie
Auch nicht im mind'ſten kümmern für die Zukunft mich.“
(V. 857 f.)

Nur um die Seherkunſt nicht? Im Grunde auch nicht um die Götter. Allerdings tritt ſie nachher mit einer Opferſpende aus dem Palaſt, um von Apollon eine erwünſchte Löſung zu erbitten, doch bei Leibe nicht aus eignem Antrieb! Sie hat keine Angſt! Und das ganze Gebet iſt, wie v. Wilamowitz geſehen hat, eigentlich gar keines. Es beſteht aus ganzen drei Verſen (919—21), und alle ihre Worte vorher und nachher ſind für ihre religiöſe Anſchauung charakteriſtiſch. „Der Gedanke, zu den Göttern zu gehen, iſt ‚an ſie herangetreten'.“ Zu welchem Gott ſie betet, iſt ihr gleichgültig, daher „zu gehen zu der Götter Tempeln“. Vor dem Palaſte ſteht, ein erwünſchter Zufall, ein Altar des Schirmherrn der Straßen und Plätze, Apollon,[1] darum tritt ſie an dieſen: „du biſt der nächſte ja“ (919). Man kann ſich kaum des Verdachts erwehren, daß ſie „der nächſte“ ebenſoſehr in lokalem als in kauſalem Sinne meint.

Und wie triumphiert ſie, als der Gott ihr „Gebet“ unmittelbar darauf erhört zu haben ſcheint!

Orakel ihr der Götter — ach
Wohin ſeid ihr! (V. 946.)

Mit der frevelhaften Mahnung an Ödipus (V. 952 f.):

„Vernimm den Mann hier, und wenn du gehört, dann ſieh,
Wo blieb des Gotts Orakel, das hochheilige“

iſt die nackte Hybris da, welcher nun auf den Ferſen die rächende Nemeſis folgt. Und doch würde ſie vielleicht fähig geweſen ſein, den Greuel zu ertragen und weiter zu leben, wenn ſie nur allein die Wiſſende bliebe. Alles verſucht ſie, ihrem Gemahl und der

[1] Ἀπόλλων Ἀγυιεύς, vgl. Eurip. Phoin. 631.

Umgebung das ſchauerliche Geheimnis zu verbergen, bittet und fleht, von weiterer Nachforſchung abzuſtehen. Erſt als ſie ſieht, daß Ödipus nicht abläßt und daß alles ans Licht kommen wird, ſtürzt ſie hinweg, von Furien gepeitſcht, und endet in Verzweiflung.

Ismene und Chryſothemis.

Ismene und Chryſothemis ſind Nebenfiguren, welche den Zweck haben, Antigone und Elektra als Folie zu dienen. Sie ſind durchaus als Gegenſätze zu ihren älteren Schweſtern gedacht, um die Größe und Energie der Heldinnen deſto wirkungsvoller hervortreten zu laſſen. Wie Antigone und Elektra in ihrem Charakter innere Verwandtſchaft zeigen, und wie die Idee beider Tragödien einander ähnlich iſt, ſo tragen auch Ismenens und Chryſothemis' Züge das gleiche Grundgepräge.

Beide ſind jüngere Schweſtern und genießen als ſolche den Vorzug geringerer Verantwortlichkeit, denn wir verlangen von der Jugend überhaupt nicht den Ernſt angeſichts der ſchweren Fragen und unerbittlichen Forderungen, welche das Leben ſtellt. Beide ſind weiche Naturen voll zärtlichen Gefühls und inniger Hingabe an ihre Lieben, beide zarte Blumen, welche das Auge erfreuen und den Garten zieren, in dem ſie aufgeblüht ſind, die aber vor den rauhen Stürmen ſich beugen und ſchmiegen, unfähig, ſich ihnen entgegenzurecken wie der kernige Stamm und die knorrigen Äſte der Eiche. Beide ſtehen in dem Kampfe, den Antigone und Elektra ausfechten mit der vollen Energie ihres heroiſchen Willens, innerlich auf der Seite der Schweſtern. Ismene will ſogar, als es zum Äußerſten kommt, mit Antigone ſterben (V. 544 f.):

„O liebſte Schweſter, weis mich nicht zurück, mit dir
Zu ſterben."

Chryſothemis erklärt:

„Bei den Göttern, nicht geringer iſt mein Schmerz
Ob unſrer Lage, denn der deine: hätt' ich Kraft,
Ich würde ihnen offenbaren, wie ich denk'." (V. 322 ff.)

Sie iſt dann auch bereit, die Spende der Mutter wegzugießen und im Sinne Elektras zu opfern und zu beten (V. 466). Sie weint

Freudentränen, als sie die Zeichen des Bruders auf dem Grabe des Vaters erblickt; außer sich vor Jubel und Entzücken vergißt sie die korrekte Haltung, die sich für eine Prinzessin schickt, und läuft zur Schwester zurück, da sie ihr die holde Botschaft nicht schnell genug bringen kann. Die Glut der Freude und des eiligen Laufes zugleich röten ihre lieblichen Wangen (V. 888). Der Schmerz um den vermeintlich toten Bruder faßt dann auch ihr Herz an, wenngleich nicht in der Stärke wie ihre Schwester.

An Ismene und Chrysothemis tritt die Aufforderung, teilzunehmen dort an der Bestattung des Bruders, hier an der Sühnung des Vatermordes. Beide versagen sich den Schwestern, müssen es, da sie ihre Natur dazu zwingt. Beide verteidigen ihre Position auch mit denselben Gründen, ja Worten: sie seien schwache Frauen, die dem herrischen Willen und der überlegenen Kraft der Männer weichen müßten (Ant. 61 f., El. 340, 977 f. 1014); wenn man dem Stärkeren sich nicht beugte, so mache man das Übel nur schlimmer (Ant. 64, El. 1003). Sie zittern für die Schwestern, sie mahnen ab von ihrem Entschluß; sie raten wenigstens zur Vorsicht; sie geloben, ohne daß man dies verlangt oder es ihnen auch nur dankt, Stillschweigen über das Ungeheure, das ihnen anvertraut ist und das alle verderben wird (Ant. 85, El. 1011). Beide erhoffen für ihren Mangel an Mut und Tatkraft die Verzeihung der Toten (Ant. 65 f., El. 400). Beide erfahren die schroffste Abweisung und sind dann für die Schwestern nicht mehr vorhanden. Beide, um auch eine äußerliche Gleichheit zu erwähnen, welche natürlich der gleichen Absicht des Dichters entspringt, treten in zwei Szenen und zwar in der ersten Hälfte des Stückes auf und verschwinden, nachdem ihr Zweck, den Charakter der Heldinnen in die schärfste Beleuchtung zu rücken, erfüllt ist.

Der Dichter aber hat sich nicht mit der leichten Arbeit begnügt, den Charakter der Chrysothemis von dem der früher gedichteten Ismene einfach abzuschreiben. Bei aller Identität jener Grundlinien tragen sie wieder eigenartige Züge jede für sich. Die Natur wiederholt sich nicht, ebensowenig ein echter und wahrer Dichter: Chrysothemis ist nicht die Kopie Ismenens.

Chrysothemis ist putz- und also gefallsüchtig. Wie alle normalen Mädchen weiß sie, ohne daß es ihr jemand zu sagen braucht,

daß Eleganz und Grazie der Erſcheinung die Blicke der Männer auf ſich zieht, denn „die langhaarige Nation“ (G. Keller) verſteht ihren Vorteil wahrzunehmen, weiß auch — und dies entſchuldigt ſie — daß ihre Blüte nur kurze Zeit dauert und ſie die Gelegenheit beim Schopfe faſſen müſſen. „Auf ein Warten ſind ſie ſchlecht zu ſprechen, denn ſie wollen ihre Kinder als junge Weiber und nicht als halbe Matronen haben und erziehen. Gerade die ſchönſten und geſundeſten eilen ihrem Berufe energiſch entgegen“ (Grüner Heinrich IV 371).[1] Genau ſo realiſtiſch wie die modernen denken die antiken Mädchen. Wer wollte es alſo Chryſothemis verargen, wenn ſie mit beiden Händen nach der Seide und den Perlen greift, welche ihr die Mutter als Lohn für ihre Fügſamkeit ſpendet, und ihren jungen Leib damit ſchmückt und putzt? Dieſer Zug der Putzſucht iſt vom Dichter natürlich beabſichtigt, um die entwürdigende Tracht der Heldin, ihr Leben voll Not und Entbehrung deſto augenfälliger zu markieren. Für Antigone braucht es ſolcher Mittel nicht. Weil aber Elektra weiß, worauf der Sinn der Schweſter gerichtet iſt, lockt ſie ſie zur Teilnahme an ihrem Vorhaben durch die Ausſicht auf eine ſtandesgemäße Heirat (V. 971), die ſich ihr eröffnet, wenn Aigiſthos tot iſt.

Aber auch geiſtig ſteht Ismene über Chryſothemis. Chryſothemis iſt oberflächlicher, ſelbſtſüchtiger, ſchwächer, Ismene gehaltvoller, ernſter, hingebender und willensſtärker, letzteres freilich mit der ſelbſtverſtändlichen Einſchränkung, daß hinſichtlich der Willenskraft ſie eine weite Kluft von Antigone trennt. Man kann bei der wundervollen Szene im zweiten Epeiſodion der Antigone an Shakeſpeares Zähmung der Widerſpenſtigen denken. Denn mit ihrer plötzlich, dem Hörer gänzlich unerwartet erwachenden Willenskraft gleicht Ismene völlig der ſanften Bianka: freilich darf man die Parallele nicht auf Antigone — Katharine ausdehnen. Kreon beweiſt bei dieſer Szene ſeinen Mangel an Befähigung zum Herrſchen auch darin, daß er ein ſchlechter Seelenkenner iſt. Die wahnſinnige Angſt um das drohende Schickſal der Schweſter, welche Ismene im Palaſt umherjagt, deutet er als Zeichen des böſen Gewiſſens und der Mitſchuld (V. 489). Doch in Ismene iſt nur

[1] Berlin, W. Hertz 1884.

der Mut der Verzweiflung erwacht. Jetzt will sie mit Antigone sterben, sie bekennt sich mit zur Tat. In dieser Szene ist sie es, die uns zur Bewunderung hinreißt. Furchtlos gegen den Despoten wirbt und fleht sie um die Liebe der Schwester. Sie soll sie nur nicht von sich stoßen, sie will so gern mitsterben (s. S. 293 f.). Rührend, wie sie bettelt, wie alle verletzende Schroffheit Antigones sie nicht abzuschütteln vermag, rührend, wie sie das verhärtete Herz des Despoten zu erweichen sucht mit dem Hinweis auf das Band, das Antigone mit Kreon durch seinen Sohn verknüpft. Aus ihrem, nicht aus Antigones Munde muß, wie schon früher nachgewiesen wurde, der Vers kommen:

O liebster Haimon, wie entehrt dein Vater dich![1]

Chrysothemis liebt ihre Schwester zwar auch und wünscht ihr alles Gute, aber sie versetzt ihr doch, gereizt, ohne jede Äußerung des Mitgefühls, die Nachricht, daß Elektra, um sie ganz unschädlich zu machen, in ein unterirdisches Verließ geworfen werden soll. Sie würde auch, um dies Schicksal von ihr abzuwenden, sich höchstens zu einer Bitte an die Mutter verstehen, aber sich gewiß nicht dazu entschließen können, mit Elektra vereint in den Tod zu gehen. Dieser Schmetterling gaukelt durch das Leben, fröhlich, wenn er die Augen auf sich zieht durch die schillernde Pracht seiner Flügel, aber unfühlend und unfähig, sich selbst einzusetzen, wenn es gilt, seinem Nächsten in Not und Tod beizustehen. Ein liebenswürdiges, aber flatterhaftes Wesen, das sich hingeben wird, wenn der Ersehnte seiner Träume naht, das aber kein Opfer bringen wird, wenn es selbst dabei zu kurz kommt.

[1] Teuffel (Studien und Charakteristiken S. 67) nennt Ismene „die vollendetste, reinste Darstellung edler Weiblichkeit, die wir aus dem Altertum besitzen". Mit Superlativen ist es in den meisten Fällen ein bedenkliches Ding. Setzen wir dann zunächst statt Altertum Sophokles ein; wenn wir uns darauf bei unserm Dichter umschauen, so wird Ismene als Charakterbild edler Weiblichkeit von Tekmessa und namentlich von Deianeira übertroffen. Letztere nennt T. freilich nur „die gutmütige, aber beschränkte Gattin des Herakles" — sehr mit Unrecht, wie sich zeigen wird. — Doch wozu solche Verhimmelungen wie die Ismenens? Um mit Goethe zu sprechen: freuen wir uns doch, daß wir eine solche Fülle edler Frauengestalten des Altertums haben.

Elektra.

In keiner der erhaltenen Tragödien des Sophokles ist, abgesehen vom König Ödipus, der Held oder die Heldin so sehr Träger des gesamten Stückes wie in der Elektra. Ihren Charakter verstehen heißt das Drama begreifen.

Edle Einfachheit ist eines der wesentlichen Kennzeichen griechischer Kunst, also auch der unseres Dichters, nicht am wenigsten in der Anlage seiner Charaktere. Komplizierte Naturen, grüblerische, nervöse, rätselhafte Menschen, wie die Modernen sie mit Vorliebe behandeln, suchen wir bei Sophokles vergebens. So zeigt auch Elektras Charakter einfache Grundlinien. Sie ergeben sich dem Dichter wie bei Antigone, mit der Elektra starke Verwandtschaft zeigt, aus dem Blute, dem sie entstammt, und aus dem, was sie erlebt hat, ehe sie vor uns tritt in ihrer schlichten und doch so gewaltigen Größe.

Auch sie ist, wie Iphigenie von sich vor Thoas sagt, aus Tantalos' Geschlecht, dem göttergeliebten, göttergeschändeten, von dem das Lied der Parze singt:

„Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern,
Und meiden, im Enkel
Die ehmals geliebten
Still redenden Züge
Des Ahnherrn zu sehn."

Auch sie ist „nur" Agamemnons Tochter, dessen majestätische Gestalt gleich der erste Vers unseres Dramas in den Vordergrund rückt, — doch auch Klytaimestras, müssen wir sofort hinzufügen. Nicht der Klytaimestra des Sophokles, sondern des Äschylus, dieses

in jedem ſeiner Worte und Taten, auch in ſeinen Untaten groß-artigen Weibes. Ein Löwenpaar aber erzeugt keine Lämmer.

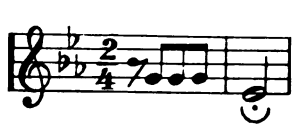
Und was hat dieſes Fürſtenkind erleben müſſen! Nach dem Auszug des Vaters in den großen Krieg ſchon entwickelt genug, um mit eigenen Augen ſehen und beobachten zu können, was um ſie vorgeht, muß ſie mit Scham und Entſetzen das buhleriſche Treiben der eigenen Mutter mit einem faden Geſellen anſehen, die Entehrung eines ruhmvollen Fürſtenhauſes erleben und dann jenen grauſigen Mordtag, an dem die Mutter ihren über alles geliebten Vater mit jenem unheimlichen Beil des Atreus erſchlägt. Dann weitere lange Jahre, in denen das Mörderpaar ſtraflos im Palaſt und im Lande ſchaltet, ſie ſelbſt knechtet und mißhandelt. So iſt ſie geworden, wie ſie iſt, als ſie vor uns tritt: ein alterndes Mädchen, aber ungebrochen an Leib und Seele, verbittert bis in die Tiefe ihres Herzens, leidenſchaftlich in Haß und Liebe bis zu den letzten Konſequenzen, willensſtark, ſtolz und edel, ein heroiſcher Charakter. Der Peſthauch einer unreinen Atmoſphäre, in der ſie jahrelang hat leben müſſen, hat den innerſten Adel ihres Weſens nicht vergiften können. Hart iſt ſie geworden, hart bis zur Erbarmungsloſigkeit gegen ihre Feinde, aber das ſchönſte Wort, welches über Schiller geſprochen iſt:

„Hinter ihm im weſenloſen Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine,“

das können wir auch auf ſie anwenden, namentlich wenn wir ſie mit des Euripides Elektra vergleichen. So aber, wie ſie der Genius unſeres Dichters geſchaffen hat, lebt dieſe herrliche Geſtalt noch jetzt, wohl jedem Gebildeten vertraut, während die Elektra des Euripides glücklicherweiſe nur jenen bekannt iſt, welche ſich aus Beruf oder Neigung mit dieſem Dichter beſchäftigen.

Mit welcher Liebe, mit welcher Meiſterſchaft entwickelt Sophokles dieſen Charakter!

Wie in Beethovens Cmoll-Symphonie das ſchickſalvolle Motiv



zum Eingang die Seele des Hörers ergreift und ſtimmt, ſo bildet im Prolog unſerer Tragödie der Schmerzensruf Elektras, der aus dem Palaſte dringt, noch ehe wir die Heldin leibhaftig vor uns ſehen, den leitenden

Grundakkord, der dann in den 164 Verſen des folgenden Kommos ausgeführt und variiert wird.

Mit größerem Rechte als Kaſſandra kann ſie ſagen, daß auch ihre Jugend nur Weinen war, auch ſie hat bis jetzt nur den Schmerz gekannt. So iſt ſie verblüht in einem troſtloſen Daſein. Wenn ein Königskind ein Leben voller Not und Entbehrung führen muß in ſeinem Vaterhauſe, wo die letzte Dienerin geſättigt vom Tiſch aufſteht, ſo iſt das namenlos bitter. Dieſe Qual ſteigert ſich, wenn ſie ſieht, daß eine fügſame Schweſter in Sammet und Seide geht. Aber mit Elektras leiblicher Not und Entbehrung verbinden ſich ſeeliſche Martern der ſchlimmſten Art, und erſt wenn wir uns klar machen, wie beides zuſammen ein ſchwaches, hilfloſes Weib treffen muß, und gerade in den Jahren, welche ihm die Wonnen des Lebens beſcheren ſollen, erſt dann haben wir die richtige Vorſtellung von Elektras Lage gewonnen. Wie rührend ſteht ſie da, dieſe vergrämte Mädchengeſtalt im zerſchliſſenen, dürftigen Gewande, ohne den ärmlichſten Schmuck, vor ihren glücklicheren Jugendgeſpielinnen, jetzt vermählten Frauen, die gekommen ſind, ſie zu tröſten! Es ſind nicht leere Worte, die ihr trauriges Los im Hauſe ſchildern; ihr Äußeres iſt der redende Beweis:

„Meines Lebens größre Hälfte iſt dahingeſchwunden ſchon
In Enttäuſchung. Nicht mehr trag' ich's!
Denn ohne Kinder verblühe ich,
Liebend Gemahl nicht umſchirmet mich,
Einer verachteten Sklavin gleich
Wohn' ich, die Tochter, im Vaterhaus;
Alſo im här'nen Kleide
Muß ich darbend ſtehn am Tiſche."

(V. 257 ff., ſ. auch Oreſtes' Ausruf V. 1181.)

Lange Jahre ſchon dauern ihre Leiden, Tag und Nacht ununterbrochen, die Macht der Zeit lindert ſie nicht, nein, ihre Peiniger verſchärfen ſie nur. Die Mutter, die ſie geboren, iſt ihre grimmigſte Feindin, ſie und ihr Buhle erniedrigen und beſchimpfen ſie im Hauſe ihrer Ahnen, die Hände, an welchen das Blut ihres Vaters klebt, werfen ihr verächtlich die Brocken hin, von denen ſie ihr elendes Leben friſten muß, um nicht Hungers zu ſterben. Sie, Agamemnons Tochter, muß mit anſehen, wie Aigiſthos auf dem

Thron ihres Heldenvaters sich spreizt, in seinen Gewändern prunkt und an dem Herde spendet und opfert, an dem er den rechtmäßigen Herrn erschlug. Sie muß des Frevels Schluß schauen, den Böse-wicht im buhlerischen Umgang mit der verworfenen Mutter. Ja, diese ist die schlechtere, denn wenn ein Weib fällt, so sinkt es tiefer als der Mann. Den Mordtag hat sie zu einem allmonatlich wiederkehrenden Festtag erhoben. Da wird „den rettenden Göttern" geopfert, da werden Reigentänze aufgeführt, es wird geschmaust und gezecht, es herrscht eitel Freude und Jubel im Hause.

Die Tochter allein weint und schluchzt, aber ihre Tränen dürfen nur im verborgenen fließen:

„Denn selbst nicht satt zu weinen mich
Nach Herzenslust, vergönnen meine Quäler mir."
(V. 285 f.)

Denn der entmenschten Mutter sind Elektras Tränen verhaßt und stacheln sie zu wüsten Worten und gräßlichen Wünschen:

„Du gottverfluchtes Scheusal (!), dir allein ist hin
Der Vater; niemand trauert sonst der Sterblichen!
Verdirb im Elend, und von deiner ew'gen Pein
Befreien mögen nie die styg'schen Götter dich." (V. 289 ff.)

Erwacht aber das böse Gewissen und die Angst vor der Rache Orests, dann verfällt sie vollends in Raserei (V. 294). Aigisthos sorgt dann, das Feuer noch stärker anzublasen:

Und neben ihr der würd'ge Buhl'
Hetzt sie noch weiter, schürend ihren wilden Haß,
Der Schadenstifter, aller Feigheit Ausgeburt,
Der nur im Bund mit Weibern seine Schlachten schlägt.
(V. 299 ff.)

Der Dichter sorgt auch dafür, daß wir diese Schilderungen nicht etwa für übertrieben halten dürfen. Wir sehen und hören später selbst, welche Behandlung sie von Klytaimestra wie von Aigisthos erfährt. Sogleich die ersten Worte der auftretenden Mutter sind eine Beleidigung für die Tochter, und empören muß uns der hämische Hinweis darauf, daß der Peiniger Aigisthos fehlt und Elektra dies sofort benutzt, um „sich draußen herumzutreiben und ihre Freunde zu beschimpfen". Unwidersprochen bleibt auch die bittre Anklage, die sie der Mutter entgegenschleudert V. 598 ff.:

„Als Tyrannin handelst du an mir,
An mir, die ein leidvolles Leben trägt, von dir
Und deinem Buhlen überhäuft mit Schmach und Qual."

Als Aigisthos gegen das Ende des Stückes auftritt, fährt er sie mit verächtlicher und verletzender Auslassung ihres Namens an und verhöhnt die Liebe der Schwester zu dem vermeintlich toten Bruder.

Wirkungsvoll hebt sich von der im Überfluß lebenden Chrysothemis, die in kostbaren Gewändern prangt und mit edlem Geschmeide behangen ist (V. 360 ff.), die mißhandelte, wie eine Bettlerin gekleidete Schwester ab. Doch um so mehr rührt sie unser Herz, wenn sie in dem Gebet an Apollon V. 1377 ff. dem Gotte sagt, daß sie von ihrer Armut ihm immer reichlich gespendet habe, und wenn sie der Schwester als Opfergabe auf des Vaters Grab eine schlichte Strähne ihres Haars und ihren ärmlichen Gürtel mitgibt.

Dieser Elektra glauben wir ihre Not und ihr Elend, — nicht der Euripideischen. Dieses in eine kleinbürgerliche Sphäre herabgezogene Geschöpf ist durch und durch unwahr und frivol. An sich geht es ihr gar nicht so schlecht. Allerdings haben Klytaimestra und Aigisthos sie an einen verarmten Edlen verheiratet, um sie aus dem Hause loszuwerden und unschädlich zu machen. Aber sie ist doch wenigstens der Schmach einer unwürdigen Behandlung im Vaterhaus entrückt und bekennt anderseits wiederholt aus freiem Antrieb, wie edel und hochherzig sich ihr Gatte gegen sie benimmt (V. 67 f. 253 ff.). Er schont zartsinnig ihre Jungfräulichkeit, er will nicht, daß sie sich mit niedrigen Arbeiten abplagt (V. 64 ff.). Sie hat es gar nicht nötig, selbst Wasser zu tragen, wie sie selber erklärt (V. 57). Aber immerfort posiert und kokettiert sie mit ihrer Armut. Ihr erster Auftrag an den vermeintlichen Boten ist, dem Bruder von ihren schlechten Kleidern zu melden und von dem Schmutz, von dem sie zu starren vorgibt (V. 304 f.). Ihre Klagen (V. 59 f. 120 f.) lassen uns völlig kalt, denn wir glauben sie nicht. Und wie nichtswürdig behandelt sie ihren braven Strohehemann (V. 404 ff.), weil er gewagt hat, die vornehmen Fremden zur Bewirtung in sein Haus zu laden! Wie muß er springen, um für ein standesgemäßes Dejeuner dinatoire, bestehend aus Braten

von jungen Herdentieren, Käſe und ſüßem, ſtarkem Wein, zu ſorgen! Selbſt Kränze fehlen nicht (V. 494 ff.). Am Ende wird es gar nicht berührt. — Ein ſolches Weſen erweckt kein Mitleid, weil ſeine Not eitel Heuchelei iſt.

Wie wahr und tief hat dagegen Sophokles das Elend ſeiner Heldin dargeſtellt! Wie weiß er den Zuſchauer mit Rührung und Mitleid zu erfüllen!

Ein ſchwacher und haltloſer Charakter nun wäre durch ein ſo jammervolles, lange Jahre hindurch getragenes Los entweder gebrochen oder ſchlecht geworden. Nicht ſo Elektra. Sie läßt ſich nicht mit Zuckerbrot ködern wie die ſchwache Chryſothemis, aber ebenſowenig knicken und in den Staub treten. Agamemnons ſtolze Tochter kann man wohl töten — und man geht damit um (V. 380 f.) — aber nimmermehr beugen. Mit heroiſcher Willenskraft, mit der ganzen Leidenſchaft einer ſtarken, großen Natur bäumt ſie ſich auf wider ihre Peiniger. Es kann ihr eine Genugtuung ſein, daß ihre ärmliche Geſtalt, die im Hauſe herumgeſtoßen wird, den Frevlern eine ſtändige ſtumme Anklage und ein Gegenſtand geheimen Grauens iſt. Eines freilich haben ſie erreicht: Elektra iſt aufs tiefſte verbittert. Dieſe Verbitterung macht ſie gelegentlich hart und ungerecht ſelbſt gegen die, welche ſie in ihrer Weiſe lieb haben, wie die gutmütige Schweſter. Das weiche, zärtliche Gefühl, alle die Keime und Triebe, welche der weiblichen Natur, wenn ſie ſich unter liebevoller Pflege und Obhut entwickelt, Liebreiz und Anmut verleihen, — ſie ſind zwar nicht getötet, aber doch in ihrer Entfaltung aufgehalten und verkümmert. Doch wir werden ſehen, wie dieſe halbzerſtörte Blume plötzlich aufblüht, wenn ein voller Sonnenſtrahl des Glücks ſie trifft.

Zunächſt freilich beherrſchen ſie durchaus wilder Schmerz über den Tod des tückiſch hingemordeten Vaters, den ſie Tag und Nacht beweint, leidenſchaftlicher Haß gegen Klytaimeſtra und Aigiſthos und der heiße, verzehrende Wunſch nach Rache für das vergoſſene Blut, welche niemand anders vollſtrecken kann als der ſehnſüchtig erwartete Oreſtes. Dies iſt denn auch das Thema des großen Kommos (V. 86—250), welcher das Einzugslied des Chors vertritt.

Die Flammenglut aber, welche in dem Ausbruch dieſer Affekte

lodert, erklärt sich aus der Leidenschaftlichkeit der Heldin. Leidenschaft atmen die Klagen um den Vater (V. 86 ff.), leidenschaftlich tönt der Ruf um Rache an die Götter und die finstern, furchtbaren Gewalten der Tiefe (V. 110 ff.): „Kommt, helft, rächt meines Vaters Mord!“ Obgleich der Chor innerlich ganz auf ihrer Seite steht, weil er ihr in Liebe und Freundschaft herzlich zugetan ist, bittet er sie wiederholt, sich zu mäßigen (V. 140 f., 155, 213 ff.) und durch das Übermaß nicht noch neues Unheil zum alten zu fügen (V. 235). Elektra weiß selbst, wie heftig, wie leidenschaftlich sie ist (V. 222). Aber schon die angeratene Mäßigung im Klagen ist ihr ein Vergessen des Geschehenen (V. 145), sie will weiterklagen, solange sie lebt (V. 224 ff.). Auch die aufgeregten Rhythmen mit den zahlreichen Auflösungen der Längen verraten ihre Leidenschaftlichkeit. Ferner tritt sie im Gespräch mit Chrysothemis hervor und reißt sie, wie Antigone, zu Übertreibungen und Ungerechtigkeiten gegen die Schwester hin. Denn es ist nicht anzunehmen, daß Chrysothemis' Mahnungen von Klytaimestra stammen sollen (V. 343), und ungerecht und beleidigend ist der Vorwurf der Feigheit und Schlechtigkeit zugleich (V. 351), sind die Schlußworte (V. 365 ff.):

„Aber jetzt,
Wo du des besten Vaters Tochter heißen kannst,
Sei's denn der Mutter! Doch der Welt erscheinst du schlecht,
Am toten Vater und an uns Verräterin.“

Man wird zwar nicht mit Kaibel[1] annehmen können, Elektra wolle mit den Worten „heiße denn der Mutter Kind“ ihrer Schwester den Schimpf antun, sie ein Hetärenkind zu nennen. Das wäre eine Gemeinheit, die man wohl der Euripideischen Elektra (s. V. 932 ff.), aber nimmermehr der Sophokleischen zutrauen kann. Aber eine Verräterin, wie sie sie wirklich nennt, ist Chrysothemis jedenfalls auch nicht. Das beweist ihr Charakterbild. Der Chor hat daher ein Recht zu der flehentlichen Bitte: „Kein Wort zum Zorn mehr, bei den Göttern!“ Als sie dann erfährt, Chrysothemis soll wegen des bösen Traumes im Auftrage der Mutter ein Sühnopfer darbringen, erfolgt — wieder ein Beweis ihres leidenschaftlichen

[1] Kommentar zu Sophokles' Elektra S. 62 und 128.

Temperaments — ein jäher Umschlag: die noch eben zur Verräterin Gestempelte nennt sie plötzlich „du Liebe" (V. 431), atemlos vor Aufregung, da aus dem Traume ein Hoffnungsschimmer leuchtet. Leidenschaft durchglüht ferner die Auseinandersetzung mit Klytaimestra — V. 610 der Chor: „Ich sehe sie zornbebend" — und vor allem die Erkennungsszene nebst den anschließenden Partien. Doch aber besitzt sie vermöge ihrer Willenskraft Selbstbeherrschung genug, um ihr Temperament in gefährlicher Lage zu zügeln. Als sich der Ausgangstür Schritte nähern, faßt sie sich augenblicklich und setzt ihre Worte in klugem Doppelsinn so, daß selbst Klytaimestra sie hören könnte, ohne Verdacht zu schöpfen. Sie beruhigt den Bruder, der fürchtet, ihr strahlendes Antlitz möchte sie verraten: sie wird sich zu beherrschen, zu verstellen wissen! Ihre Tränen um Orest werden vor Klytaimestra weiter fließen; daß es Freudentränen sind, kann diese nicht ahnen (V. 1312 ff.).[1]

Denn mit der Leidenschaft der Heldin part sich heroische Energie. Diese Eigenschaft hebt sie hoch über die Elektra der Choephoren empor. — Als des Äschylus Elektra, zum Opfer an das Grab hinausgeschickt, vor dem Hügel steht, zeigt sie sich durchaus zaghaft und unentschlossen. Sie, des Königs Tochter, bittet die Sklavinnen um Rat, was sie tun, in welchem Sinne sie das ihr anbefohlene Opfer darbringen soll (V. 84 ff.). Auch weiterhin müssen die Dienerinnen ihr alles soufflieren (V. 109 ff.): wen sie als die Getreuen Agamemnons bezeichnen soll, und daß Orestes, obwohl in der Fremde weilend, vor allem dazugehört. Der Chor muß sie an die Rache für den Mord erinnern, und sie bittet um Belehrung (!) darüber (V. 118), wie sie das formulieren soll. Zagend und zweifelnd fragt sie, ob ein Gebet um Rache nicht gottlos ist (V. 122), und erst auf die ermutigende Gegenfrage, ob man nicht Böses mit Bösem vergelten müsse, entschließt sie sich zu dem Gebet in dem angeratenen Sinne. Erst mit der Ankunft und der Erkennung des Bruders wächst ihr der Mut. Doch selbst bei dem großen Wechselgesange zwischen Chor, Orestes und Elektra (V. 306 ff.) können wir v. Wilamowitz nicht zugeben, daß Elektra

[1] Daß dieser feine psychologische Zug dem Zwang der Maske seine Entstehung verdankt, hat O. Hense gezeigt in seiner Schrift: „Die Modifizierung der Maske in der griechischen Tragödie."

„immer die leidenſchaftlichere“ iſt, wenn man nicht die von ihm vorgenommenen Änderungen billigt. Wie läßt ſich aber dann z. B. das Wort: „mein Sinn iſt — ein Erbe der Mutter — wie der eines reißenden, grimmigen Wolfes“ (V. 421 f.) Elektra zuweiſen, ohne in einen unlöslichen Widerſpruch mit ihrer anfänglichen Haltung zu geraten? Die treibende Kraft iſt hier der Chor.

Ganz anders unſre Elektra. Die falſche Nachricht von Oreſts Tode iſt gekommen; die ſonſt ſo Starke erſcheint völlig gebrochen. Dann aber ſchnellt ſie wieder empor. „Nun ſtehen wir Schweſtern ganz auf uns allein, jetzt haben wir die Pflicht, die Rache in unſere Hände zu nehmen.“ Wirklich iſt ſie, Elektra, entſchloſſen, zwar nicht die Mutter zu töten — dazu iſt ſie zu ſehr Weib, mehr als die Elektra des Euripides, die mit bluttriefenden Händen am Morde der Mutter hilft (V. 1165 ff.) —, wohl aber Aigiſthos. Zu dieſem Werke bittet ſie die Schweſter um ihren Beiſtand:

„Solange ich den Bruder noch in Lebenskraft
Fröhlich gedeihen wußte, war die Hoffnung wach,
Er werd' erſcheinen als des Vaters Rächer einſt.
Jetzt aber, da er nicht mehr iſt, ſeh' ich auf dich,
Daß du den Buben, der des Vaters Mord vollbracht,
Im Bunde mit der Schweſter töteſt ungeſäumt.“

Sie fährt fort, mit Menſchen- und mit Engelzungen zu reden, und entwirft ein glänzendes Bild der Ehren, die ihrer als Heldinnen und Rächerinnen in Heimat und Fremde warten, ein Gegenſtück zu König Ödipus 1486 ff. Freilich iſt bei Chryſothemis alles vergeblich, und ſo bleibt ſie allein in ihrer einſamen, furchtbaren Größe:

„So muß ich denn mit eigner Hand, allein vollziehn
Die Tat, nicht bleiben ſoll ſie mir ein leerer Wunſch.“
(V. 1019 f.)

Die Heldin iſt in dem Augenblicke, wo ſie ſich von jeder Menſchenhilfe verlaſſen glaubt und auf ſich ſelbſt geſtellt ſieht, zu einer Tat entſchloſſen, zu der die Natur den Mann beſtimmt, und wir glauben ihr, daß ſie die Tat vollbringen oder verſuchen wird, wenn die Götter nicht doch noch in der zwölften Stunde einen Rächer ſenden:

„Mir allein
Wär' eines nur geblieben: ſiegreich rang ich mich
Empor zum Himmel oder ſank ins Grab mit Ruhm."
(V. 1319 ff.)

Aber das Weib iſt nicht zum Handeln geſchaffen, ſeine Sphäre iſt die Welt der Gefühle. Sie äußern ſich freundlich und feindlich, in ihrem intenſivſten Ausdruck ſind es Liebe und Haß. Elektras Schickſal, das Lebensziel, welches ihr die Götter geſtellt, haben beide Affekte zu ſolcher Stärke in ihrer Seele entwickelt, daß ſie den weſentlichſten Charakterzug der Heldin bilden. Doch ſtellen ſie ſich gewiſſermaßen chemiſch nicht rein dar, ſondern haben ſich mit andern Stoffen innig zu einer neuen Verbindung amalgamiert. Der Haß gegen die Mörder iſt unlöslich verbunden mit dem Verlangen nach ihrer Vernichtung, die Liebe zum Vater mit dem tiefen Schmerz um ſeinen Tod, die Liebe zum Bruder mit verzehrender Sehnſucht nach ſeiner Ankunft. Dieſen Vernichtung brütenden Haß aber, dieſe ſchmerzerfüllte und in Sehnſucht vergehende Liebe durchtränkt wieder das Verlangen nach Rache und gibt beiden Gefühlen ihre gleichmäßige charakteriſtiſche Färbung. Denn Rache iſt das Grundmotiv des Dramas und Elektra ihre Trägerin.

Elektra iſt der fleiſchgewordene Alaſtor; ihr Schrei nach Sühnung des vergoſſenen Blutes durchhallt das ganze Stück.

Darum richtet ſich ihr erſtes Gebet an die Götter der Tiefe, welche über den Vollzug der Blutrache wachen (V. 110 ff.):

„O Hades und der Perſephone Haus,
Geleitender Hermes, erhabener Fluch,
Erinyen, heil'ge, aus Göttergeſchlecht,
Die ſehn, was frevelnd gemordet dahin
Und des Lagers mit heimlichem Truge beraubt:
Kommt, helft, ach helft! —"

Iſt doch die Rache eine heilige Pflicht der Menſchen; denn alle ſittliche Scheu, alle Pietät müßte verſchwinden in der Welt, wenn der Gemordete läge, „Staub und ein Nichts", und die Mörder nicht gleichwertige Vergeltung träfe (V. 244 ff.). Mit welcher Wonne aber würde gerade ſie die Pflicht erfüllen! Sind doch Klytaimeſtra

und Aigisthos ihr die verhaßtesten der Menschen (V. 815), ist doch die Mutter das frevelhafteste Weib, das jemals geboren ward (V. 449), und beide haben auch ihr das Leben gestohlen tückevoll, beide haben sie zertreten (V. 207 f.). So haßt sie sie denn mit der ganzen Kraft ihrer Leidenschaft, Haß blickt mit funkelnden Augen aus der Schilderung ihrer Leiden und läßt sie den Aigisthos mit den verächtlichsten Ausdrücken überhäufen, Haß ist ihr beredter Anwalt in der Anklage gegen Klytaimestra (V. 558 ff.). Gegen Ende des Stücks, als nach der Erkennung der erste Sturm des Jubels vorüber ist, gesteht sie, sie empfinde größere Freude über die bevorstehende Rache als über die endliche Vereinigung mit dem Bruder (V. 1266 f.). Von jetzt ab sieht man klar, wie die verwandten Charaktere Antigone und Elektra sich dadurch unterscheiden, daß bei Antigone der Hauptaccent auf der Liebe, bei Elektra auf dem Haß liegt. Ja, dieser finstere, erbarmungslose Haß erstickt bei der Mordszene alles menschliche Gefühl in ihr und entlockt ihr ein Wort, das uns schaudern macht.

Orest ist am grausigen Werke, Elektra lauscht in atemloser Spannung. Es ist ein furchtbarer Augenblick, als der erste Schrei Klytaimestras ertönt. *Βοᾷ τις ἔνδον* ruft sie mit stockendem Pulse. „Jemand" schreit da drinnen. Sie wagt nicht zu sagen „Klytaimestra" (den Namen Mutter vermeidet sie im ganzen Stück), obwohl sie weiß, daß sie es ist: eine Regung des Gewissens bei der fürchterlichen Tat. Klytaimestra fleht zu Orestes:

„Mein Kind, mein Kind, erbarm dich deiner Mutter!"

dann schreit sie: „Ich bin getroffen!"[1] Da vermag es Elektra, dem Bruder zuzurufen: „Triff sie doppelt, wenn du kannst" (V. 1415). Hier hören wir die Tochter Klytaimestras, die Tochter des wilden, morderfüllten Pelopidenhauses, deren Herz der grimmige Haß „mit Geierklauen gefaßt" und verhärtet hat. Denn Klytaimestra ist und bleibt ihre Mutter. Hier gähnt eine Kluft zwischen uns und dem Dorertum, die wir nicht überbrücken können. — Verzeihlicher, wenngleich auch nicht weiblich ist es, wenn sie in der Schlußszene dem um sein elendes Leben winselnden Aigisthos das Wort abschneidet und zu Orestes sagt:

[1] Dies ist die Verwendung einer Reminiszenz aus Äsch. Agam. 1343 und 1345.

„Erſchlag ihn ohne Säumen und dann wirf ihn vor
Den Totengräbern, die ein ſolcher Menſch verdient,
Fern unſern Augen.“ (V. 1487 ff.)

Alſo den Hunden und Geiern ſoll ſein Leichnam zum Fraß hingeworfen werden.

Wenn der Dichter uns hier einen Blick in den dunkelſten Abgrund menſchlichen Haſſes nicht erſpart, ſo hat er doch wieder dafür geſorgt, daß das düſtere Gemälde auch hellere, herzerfreuende Farbentöne erhalte. Denn ſtark wie in ihrem Haß iſt Elektra auch in ihrer Liebe. Nicht in einer Liebe, die das ihre ſucht, was ſie wiederum mit Antigone gemein hat. Und doch iſt jene noch die glücklichere geweſen, da ſie die Liebe eines edlen Jünglings erfahren hat. In dieſes verdüſterte Herz iſt kein Strahl Liebesglück gefallen; ſie hat wohl auch niemals darauf gehofft, niemals darauf hoffen können. Kann man ſich von dieſer Elektra vorſtellen, daß ſie ſich noch Pylades vermählen wird, wie die Sage berichtet, und wie die Dioskuren der Elektra des Euripides anbefehlen? Ebenſowenig, wie ſie zu ſo unkeuſchen, frivolen Gedanken fähig wäre, wie jene Elektra, die ſie freilich verſchweigen will, weil es ſich für eine Jungfrau nicht ſchickt, ſie auszuſprechen. („Man darf das nicht vor keuſchen Ohren nennen, was keuſche Herzen nicht entbehren können.“ Mephiſtopheles.)

Aber die Liebe und das Bedürfnis zu lieben iſt mitnichten im Herzen der Heldin erſtorben. Selbſtlos ſchüttet ſie den Schatz ihrer Zärtlichkeit über den toten Vater, über den erſehnten und dann endlich gefundenen Bruder aus — freilich, auch dieſe leidenſchaftliche Liebe ſteht gleichſam unter dem Zeichen des Haſſes: Agamemnon iſt der zu Rächende, Oreſtes der Rächer.

Ach, die Liebe zum Vater, in dem ſie „den teuerſten der Menſchen“ beweint (V. 462 u. ö.), kann ſich nur in Trauer und Klagen äußern. Mit ehrfurchtsvoller Scheu mag ſie den hohen Mann haben ausziehen ſehen, mit pochendem Herzen ſeine Heimkehr erwartet und mit Jubel den heimkehrenden Helden begrüßt haben. Der Reſt war Schrecken und Entſetzen. Nun deckt den Teuren längſt das Grab, nur ſchmerzliche Tränen kann die Verwaiſte ihm nachweinen. Der Nachtigall gleich, dem ſcheuen Vöglein, dem man die Jungen geraubt hat und das ewig den Itys bejammert (V. 148),

ſchluchzt und klagt ſie; ihr erſtes Wort, als ſie aus dem Palaſt tritt, ſind herzergreifende Wehelaute über den Gemordeten. Sie ruft den Tag und die Nacht an als Zeugen, wie ſie „Schläge geführt auf die blutende Bruſt“, wie ſie ihr Bett allnächtlich mit bitteren Tränen benetzt,

„Wie heiß ich beweine den ärmſten Mann,
Den Vater, der fern im Barbarenland
Des blutigen Ares Beute nicht ward.
Doch die Mutter mein und ihr Lagergenoß,
Aigiſth — ſie ſpalten mit blutiger Axt
Sein Haupt, wie die Fäller den Eichenſtamm“ —.
(V. 94 ff.)

Darum möge Vergeltung die Mörder treffen.

Den Rächer aber erwartet, erharrt ſie in dem Bruder. Er iſt der einzige Lebende, den ſie mit ganzer Seele liebt, denn Chryſothemis, die abtrünnige, kann ihr nichts mehr ſein. Bald nach dem Auszug des Vaters, da Oreſtes noch ein Säugling war, kamen die dunkeln Tage. In ihrem verbrecheriſchen Rauſch wandte ſich die Mutter von ihren Kindern ab und vergaß ihrer nächſten Pflichten. Dies wurde der erſte Antrieb der Liebe zum Bruder. Der Kleine wäre verkümmert, hätte ſie ſich ſeiner nicht angenommen. Kinder bedürfen zum Gedeihen der Liebe. So iſt denn früh in ihr, der ſelbſt die belebende Sonne der Mutterliebe erloſch, beim Anblick des gleichfalls verlaſſenen Brüderchens Zärtlichkeit erwacht, und ſie hat in ſeiner Pflege ihr kümmerliches Jugendglück geſunden. Man darf an Fauſtens Margarete denken, wie ſie ihr Schweſterchen aufzieht: „So ward's mein.

Auf meinem Arm, in meinem Schoß
War's freundlich, zappelte, ward groß.“

So ſchildert auch Elektra rührend (V. 1143 ff.) die ſüße Not, welche ſie mit Oreſtes gehabt hat. Er war mehr ihr als der Mutter Kind, ſie, nicht die Dienerinnen im Hauſe, iſt ſeine Wärterin, ſeine Pflegerin geweſen. Unter ihrer liebevollen Obhut iſt er gediehen. Als dann jener Tag des Schreckens kam, hat ſie ihn im Verein mit dem alten, treuen Diener mit eigenen Händen vor den Mördern gerettet, die nach der jungen Brut ſpähten, um ſie zu ihrer Sicherheit unſchädlich zu machen (V. 12, 1132 f.).

Sie ſteht von nun an ganz allein in dem ſchrecklichen Hauſe. Doch ihr Herz weilt bei ihm in der Ferne, ſie bleibt auch in Verbindung mit ihm, Botſchaften gehen hin und her, er verheißt, wenn er herangewachſen, ſein baldiges Kommen als Rächer und Erlöſer (V. 170, 1154). So harrt ſie denn ſeiner ohne Ermatten (V. 164), aber mit verzehrender Sehnſucht, ſie fleht die Götter an, ihn zu ſenden (V. 116).

Ich aber, immer harrend, daß Oreſt dem Greul
Ein Ende ſetze, ach, ich Arme welke hin. (V. 303 f.)

Denn er verzieht; er vergißt, er täuſcht ſie nur durch ſeine Botſchaften (V. 165 ff.). Sie wird ungeduldig, daß er nicht kommt, und an ſeinem Kommen hängt doch ihr Leben (V. 319, 323). Sie bittet Chryſothemis, ihn am Grabe des Vaters herzubeten. — Da kommt die Todesnachricht. Der Dichter hat ihre notwendige Wirkung auf Elektra pſychologiſch trefflich vorbereitet. Wie vom Blitz getroffen bricht ſie zuſammen (V. 674), denn nur die Hoffnung auf Oreſt hat ſie bis jetzt aufrecht gehalten; erſchütternd tönt, als ſie ſich wieder geſammelt hat, ihre Klage V. 807 ff.:

„Ich Arme, weh!
Oreſt, mein Liebling, ach, dein Tod traf mich zum Tod!
Du biſt im Reich der Schatten, aus dem Herzen mir
Die letzte Hoffnung reißend, die mir blühte noch,
Daß du dem Vater und mir Ärmſten lebend einſt
Ein Rächer werdeſt kommen. Wohin ſoll ich gehn?
Ich ſteh' allein, des Vaters, deiner auch beraubt."

Nun ſoll ſie als niedrige Magd den Mördern weiter Dienſte tun. Doch ſie will nicht wieder zurück in dieſe Hölle, ſie will am Tore hinſinken, hier will ſie ſterben; mag man ſie totſchlagen (V. 820), ihr iſt es recht, „erloſchen iſt des Lebens Wunſch". Aller Zuſpruch und Troſt des Chors iſt vergeblich. Die Starke weint, völlig gebrochen, und immer wieder kommt ſie auf Oreſtes zurück. Daß ſie ihm nicht wenigſtens noch den letzten Liebesdienſt hat erweiſen können!

Doch wir haben noch nicht die ganze Glut der Liebe empfunden, welcher dieſes leidenſchaftlich ſchlagende Herz fähig iſt. Sie tritt erſt vor und nach der Anagnoriſis zutage. Der Bruder ſteht unerkannt vor ihr und überreicht ihr die Urne. Und nun entſtrömt

ihrem Herzen jene herrliche Totenklage, welche auch dem Gefühlloſen ans Herz greifen muß.[1] Sie meint ja die Aſche des Toten in den Armen zu halten, den ſie, ihre Liebe und Hoffnung, im Jugendglanz aus der Heimat geſandt hat. Nun muß er ſo zurückkehren!

Mit liebenden Händen konnt' ich Unglückſel'ge nicht
Dich baden, nicht dich ſchmücken, nicht den teuren Reſt
Nach frommem Brauche ſammeln aus des Feuers Glut.
Die rauhen Hände Fremder haben dich verbrannt,
In winz'ger Urne kommſt du, ach, welch leichte Laſt!
Vergebens, daß ich ohne dich die lange Zeit
Gewartet hab', vergebens all die Müh' und Not,
Die mir das Kleine ſchaffte, und doch, ach wie ſüß!
Nicht deiner Mutter, nein, du wareſt ja mein Kind,
Nicht warteten des Hauſes Dienerinnen dich:
Schweſter und Amme ſtammelte dein Mund zugleich.
(V. 1138 ff.)

Die Leidenſchaft und Verzweiflung ſprengt ſchließlich das Versmaß wie im König Ödipus V. 1468 und endet dann in den Worten:

„So nimm mich auf bei dir in dieſe Ruheſtatt,
Das Nichts zum Nichts, daß ich vereint mit dir im Grab
In Zukunft ſchlafe. Teilt' ich doch, ſolang' du warſt,
Mit dir ein gleiches Schickſal; drum verlangt mich nun
Zu ſterben und mit dir zu ruhn in einer Gruft."
(V. 1165 ff.)

Oreſt vergeht vor Mitleid bei dieſem herzbrechenden Jammer. Dann aber mit der Erkennung der unvermitteltſte Umſchlag zu jubelnder Freude, zu jauchzendem Entzücken. Auch großen Dichtern gelingt es nur in begnadeten Stunden, ſolche Wirkungen zu erzielen, wie ſie Sophokles hier erreicht. Noch heute kann ſich der Leſer ſchwer der übermannenden Rührung erwehren; wenigen Zuſchauern wird das Auge trocken geblieben ſein, dem Chor quillt „ob der holden Fügung aus feuchtem Aug' der Freudenzähren heißer Strom" (V. 1230 f.).

---

[1] Der Schauſpieler Polos ſteigerte bei einer Aufführung der Elektra die Wirkung dieſer Szene raffiniert noch dadurch, daß er die Urne mit der Aſche ſeines eigenen Sohnes in den Händen hielt.

Elektra in dem Rauſch ihres Jubels und Entzückens kann und will ſich trotz aller wohlgemeinten Mahnungen Oreſts keinen Zügel anlegen. Zu lange hat ſie entbehren müſſen; jetzt, wo ſie erlöſt, wo der Druck des Elends von ihr genommen iſt, muß dies ſo lange niedergehaltene, getretene Herz ſich Luft machen.

Auch dem beſonnenen Pädagogen hilft all ſein Schelten nichts, auch über ihn ergießt ſich ſchrankenlos der flutende Strom ihrer Freude und Dankbarkeit. Es iſt ein wohltuender Kontraſt zu der hochmütigen Manier, mit der die Euripideiſche Elektra den alten dienſteifrigen Pädagogen abfertigt (V. 525 f.), wie ſie den treuen Diener begrüßt, den Oreſtes ihr zuführt und den ſie mit des Bruders Hilfe wiedererkennt. Nur mit Mühe vermag ſich der brave Alte ihres überſtrömenden Gefühls zu erwehren. Iſt er ihr doch der alleinige Retter des Atridenhauſes, Vater nennt ſie ihn, ſie ſtreichelt die lieben Hände, die ihren Oreſt aus dem Mordhauſe weggetragen haben:

„O himmliſch Licht, biſt kommen? Du, allein das Heil
Von Agamemnons Hauſe? Du biſt jener Held,
Der ihn und mich aus tiefer Not errettete?
Dank' euch, ihr lieben Händ' und lieben Füß',
Die uns ſo treu gedienet. Wie nur konnteſt du,
Du Böſer, bei uns weilend unerkannt mir ſein?
Dein Wort war Tod mir, aber ach, dein Tun wie lieb!
Heil dir, mein Vater, denn ein Vater biſt du mir."
(V. 1354 ff.)

Sollte dieſe Fülle der Liebe und Dankbarkeit, dieſer Ausbruch holdeſter Freude nicht imſtande ſein, jenes fürchterliche Wort zu verwiſchen, das der wilde Haß ihr angeſichts des Todes der Mutter eingibt? — —

Das iſt des Sophokles Elektra, trotz all ihres Haſſes hoch über jener widerwärtigen Karikatur des Euripides ſtehend, ein ſtrenges, aber hehres Frauenbild, beſchattet von dem finſteren Geſchick ihres Hauſes, in dunkeln Farben gemalt, aber doch von roſigem Schimmer umfloſſen.

Klytaimeſtra.

Gewaltig, in ihrer dämoniſchen Größe alles überragend und beherrſchend, erhebt ſich die Geſtalt der Äſchyleiſchen Klytaimeſtra in der Oreſtie. Alle zwingt ſie unter ihren Bann: die Greiſe der Stadt, den Heerkönig Agamemnon, den neuen Fürſten Aigiſthos. Wie ſie nach der Tat heraustritt aus dem Palaſt, den Mord auf ſich nimmt, ſich des Blutflecks auf ihrer Stirn freut und rühmt (Agam. 1391.)! Wie ſie mit trotzigem Mut, als „freier Menſch“ ſich fühlend, die Verantwortung für ihr Tun übernimmt und die Qualen ihres Gewiſſens mit übermenſchlicher Kraft bemeiſtert! — Dieſelbe bleibt ſie in den Choephoren. Wenn ſie auch „nach außen die Fiktion aufrecht erhält“, daß Aigiſthos der Herr ſei, in Wahrheit iſt ſie es doch. Hier bringt ſie der Dichter uns auch menſchlich näher. Sie lebt in Sündenſchuld, wir wiſſen aber, daß der Wurm des böſen Gewiſſens in ihr wach iſt und an ihrem Herzen nagt. Wir könnten ſie ruhig dieſem Henker überlaſſen. Jetzt aber naht auf leiſen Sohlen unhörbar die Rache und rührt ſie an. Wendet ſich die Teilnahme des Menſchen immer dem zu, der hinterliſtig überfallen wird, ſo ſteigert ſie ſich hier noch, wo wir ſehen, daß der Arm des Kindes gegen die Mutter zum tödlichen Streiche ausholen will. Eine Mutter iſt unter allen Umſtänden etwas Heiliges, für andre, und noch mehr für die Kinder. Auch Klytaimeſtra iſt eine Mutter! Bei der Nachricht vom Tode des Sohnes ergreift ſie wahrer, echter Schmerz, wenn ſie ihn auch ſchnell niederringt und beherrſcht (Choeph. 691 ff.). Doch bald kommt der Mörder. Die Szene, welche ſich jetzt auf der Bühne abſpielt, iſt von ſo grandioſer, überwältigender Wirkung, wie ſie nur der Genius des Äſchylus hervorbringen konnte, einmal durch das Schauerliche der Tat, welche hier verübt wird, und dann durch die Majeſtät dieſes gewaltigen Weibes. Der Diener ruft Mord an der Leiche des Aigiſthos und rüttelt das Haus aus dem Schlafe. Klytaimeſtra tritt aus ihrem Gemach und begreift mit einem Blick die Lage. Sie reckt ſich auf zu ihrer ganzen Größe. Sie iſt nicht gewillt, ſich verloren zu geben. Sie ruft nach einer Waffe, nach dem Mordbeil, das in ihrer Kammer lehnt. (Richard III.: „Ein Pferd, ein Pferd, mein Königreich für'n

Pferd!") Sie will um ihr Leben kämpfen und doch sehen, ob sie siegen oder unterliegen wird (V. 889 f.) Doch Kampf ist unmöglich. Da greift sie zu ihrer stärksten Waffe: vor der Heiligkeit der Mutter wird der Sohn zurückbeben. Sie entblößt die Brust, die ihn gesäugt:

„Halt ein, mein Sohn! Und Ehrfurcht dieser Brust, mein Kind,
An der du oftmals schlummernd lagst, aus der du sogst
Mit deinem Munde Muttermilch, die nährende."
(V. 896 ff.)[1]

Vor der erschütternden Gewalt dieser Worte senkt sich wirklich das erhobene Schwert. Und erhebt es sich auch wieder zum tödlichen Schlage, so wird die Gemordete ihre Erinyen auf den Mörder hetzen:

„Ich warne: hüt dich vor der Hadeshunde Wut!"
(V. 924.)[2]

Euripides hat wie die Heldin Elektra, so auch die Mutter von ihrer Heroinenhöhe heruntergezogen. Es ist ein geradezu lächerlicher Kontrast, wenn man von der Lektüre der Orestie kommt und dann die Klytaimestraszene bei Euripides liest (V. 998 ff.). Auch diese Klytaimestra ist eine Sünderin. Doch sie ist nur ein verführtes Weib. Aller fürstlichen und heroischen Größe hat sie der Dichter entkleidet, er hat sie zu einer im Grunde herzensguten, braven Bürgersfrau gemacht. Der asiatische Pomp, mit dem sie einhergefahren kommt, steht ihr wie dem Esel die Löwenhaut. Ihre

---

[1] Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir hier eine Reminiszenz an die Szene Hekuba-Hektor (Il. XXII 79 f.) annehmen, wiewohl diese Gebärde bei den Frauen des Altertums in der höchsten Not auch sonst vorkommt. So zeigt bei einer Revolution in Alexandria die verworfene Agathokleia, um ihr Leben flehend, den erbitterten Makedonen ihre Brüste, mit denen sie angeblich den jungen König genährt hat (Polyb. XV c. 31.).

[2] v. Wilamowitz erklärt im Gegenteil, daß „die Szene des Muttermords selbst am tiefsten steht, man weiß nicht, ob in der Brutalität oder in der Rhetorik der Abfall größer ist. So etwas konnte Seneca auch" (Orestie S. 44 Anm.). Das wäre für die „Brutalität" richtig, wenn der Mörder die Tat auf der Bühne vollzöge. v. Wilamowitz legt übrigens selbst in seinem Inszenierungsentwurf für eine moderne Aufführung auf diese Szene mit vollem Recht ein großes Gewicht (S. 48).

Tat, ja, sie ist nun einmal geschehen. Sie verteidigt sie auch gar nicht ungeschickt, viel besser als die Klytaimestra des Sophokles, und wie sie sich zum Anwalt des Frauenrechts macht gegenüber den Anmaßungen der Männer, das ist keine üble Leistung. Trotzdem bereut sie ihr Verbrechen, das ja aber leider nicht mehr zu ändern ist. Sie tritt auch für ihren jetzigen Mann ein und nimmt ihn gegen die Vorwürfe Elektras in Schutz. Sie ergibt sich seufzend darin, daß die Tochter ein „Vaterkind" ist und sie nicht liebt. Trotzdem ist sie gutmütig genug, Elektra auf ihren Wunsch zu helfen und das Reinigungsopfer für ein vermeintliches Wochenbett zu vollziehen. Sie will überhaupt alles tun, um nach Möglichkeit wiedergutzumachen, was einmal gesündigt ist. Die Abschlachtung dieser guten alten Frau ist ein Schauspiel, das uns mit Ekel erfüllt. Es ist nämlich Euripides' Absicht, im Gegensatze zu Sophokles seine Klytaimestra unserem Mitleid zu gewinnen, wie er entsprechend seine Elektra ins Teuflische steigert.

Sophokles konnte für seine Tragödie eine Klytaimestra von der Größe der Äschyleischen nicht brauchen; daß er in den Bahnen des Euripides wandelt — der ihm kein Vorbild in der Charakteristik gewesen wäre, auch wenn Euripides seine Elektra vor ihm gedichtet hätte —, ist selbstverständlich ausgeschlossen. Er formt ihren Charakter nach den Forderungen, welche ihm der Zweck seiner Dichtung stellt. Er verteilt alles Licht auf die Gestalt Elektras und ihre Partei, allen Schatten auf Klytaimestra und Aigisthos.

Seine Klytaimestra ist, wie sie in dem Stück auftritt, nur nach ihrer äußeren Erscheinung eine Fürstin (V. 664), in Wirklichkeit eine Megäre, ein Weib jedes sittlichen Gefühls bar, eine Teufelin gegen die besten ihrer Kinder. Nach der dorischen Umformung der Sage ruht ja auf den Tyndareostöchtern der Fluch, daß sie leichtsinnig werden sollen: in ihrer Seele scheinen die schlechten Instinkte von vornherein überwogen zu haben. Nach dem Auszug eines ungeliebten Gatten fern über Meer in einen Krieg mit ungewissem Ausgang ist sie sich selbst überlassen. Da naht ihr ein glatter Verführer, und ihren sinnlichen Trieben folgend besudelt sie jahrelang die Ehre ihres Gemahls und ihre eigene. Von den Kindern wendet sie ihr Herz ab, wenn sie je eins gehabt hat; das

Kleinſte, Oreſtes, wäre verdorben und geſtorben, hätte Elektra ſich ſeiner nicht angenommen. Einmal in Sünde, ſinkt ſie tiefer. Damit ſie der gerechten Strafe entgeht, muß Agamemnon ihrer Tücke zum Opfer fallen, und den kleinen Oreſtes entwindet ihrer Mordhand nur die Wachſamkeit Elektras. Immerhin ſchaltet ſie von jetzt an als unbeſchränkte Herrin und kann ihren Lüſten nach Gefallen frönen; ihren Galan nimmt ſie in den Palaſt und gebiert ihm Kinder (V. 589; der eigentliche Ausdruck iſt zu abſcheulich für das Deutſche), in frevlem Hohn erhebt ſie den Todestag Agamemnons zum Feſttag. Das iſt nicht die Homeriſche, ſondern die doriſche Klytaimeſtra in ihrer ſcheußlichſten Geſtalt. Sie würde keinen Augenblick zögern, das Beil auch gegen ihren Sohn aufzuheben, wie wir es auf den geſchilderten Vaſenbildern ſehen.

Sie iſt zu verwerfen, um über ihre Taten Reue zu verſpüren; aber als ſtete Mahnerin lebt, wenn auch unſchädlich, ſo doch unheildrohend, Elektra im Haus, und wenn ſie an den ihrem Arm entrückten Oreſtes denkt, ſo krampft ſich ihr Herz in geheimer Angſt und dumpfem Grauen zuſammen. Dieſe beiden rauben ihr die Ruhe bei Tag und Nacht, ihr, die gute Tage haben, die ſich ihrer Macht freuen, die ihren Reichtum genießen, ihre Begierden und Lüſte ſchrankenlos befriedigen will. Beide haßt ſie darum aus Herzensgrund. Dem Sohn, der in ſichrer Hut fern in Phokis lebt, kann ſie nicht ſchaden. So muß Elektra büßen und ihren Grimm und ihre Wut fühlen. Sie läßt ihr eigen Fleiſch und Blut hungern und darben, ſie beſchimpft die Stolze und überhäuft ſie belfernd (z. B. V. 289, 622, 299) mit den niedrigſten Ausdrücken und den ſchmachvollſten Beleidigungen.

In einem Augenblicke, wo ein unheimlicher Traum ſie erſchreckt hat und wo in ihr ein dunkles Etwas ſich regen mag, das die andern Menſchen Gewiſſen nennen, läßt ſie ſich dazu herbei, ihr Verbrechen vor Elektra zu rechtfertigen. Frech brüſtet ſie ſich mit ihrer Tat, ſie iſt weit davon entfernt zu leugnen, daß Agamemnon von ihrer Hand gefallen iſt. Wohlweislich läßt ſie der Dichter das einzige Argument, welches gerade ſie wenn auch nicht gerechtfertigt, ſo doch entſchuldigt hätte, nämlich die Einführung Kaſſandras in ihr, der rechtmäßigen Gattin Haus, nicht vorbringen: Klytaimeſtra will ihre um fremder Zwecke willen geopferte Tochter Iphigenie

gerächt haben. Alſo aus dem Gefühl empörter Mutterliebe hat ſie gehandelt! Wahrlich, ein überzeugendes Beweisſtück vor der andern Tochter, die ſie mißhandelt und von der Erde wegwünſcht, und dem Sohne, der mit Not ihrer Mordfauſt entriſſen iſt! Es iſt prachtvoll, wie Elektra ihr die Waffe aus der Hand ſchlägt und Schritt vor Schritt ihr den Rechtsboden entzieht, in dem ſie zu wurzeln vorgibt. Logiſch und ſittlich überwunden legt ſie ſich (vgl. Kreon) aufs Schimpfen, droht mit Aigiſthos und tritt den Rückzug an voll ingrimmiger Wut. Denn dieſes düſtere, unheimliche Geſchöpf, das ſie ſelbſt geboren, es iſt ein Vampir, der auf ihrer Bruſt ſitzt und ihr das Blut ausſaugt:

„Sie aber hier,
Sie war der ſchlimmre Unhold, der mit gier'gem Mund
Mein Herzblut hat getrunken." (V. 784 ff.)

Nach ſeiner ſchimpflichen Niederlage will dieſes Weib beten, zu Apollon beten, der zwar der „Unheilabwender", aber doch auch der unerbittliche Vertreter der Blutrache iſt und deſſen Sendbote ſchon vor ihrer Tür ſteht. Ein ſolches Gebet iſt unter ſolchen Umſtänden vielleicht niemals zu den Göttern emporgeſtiegen. Verhohlen will ſie raunen, denn Elektra ſteht dabei. Daß ein Frevler die Götter, die doch gut und die Schirmer des Rechts ſind, anfleht, ſich ſeiner zu erbarmen und ihm zu helfen, iſt wohl begreiflich. Aber daß dieſes Weib den Gott — es iſt Apollon! — um weitere gute Tage bittet und ihr Gebet damit ſchließt, er möge ihre eigenen Kinder verderben, dies iſt ſo grauenhaft, daß wir uns ſchaudernd abwenden.

Doch der Gott ſcheint das Gebet augenblicklich erhören zu wollen, denn Oreſtes wird ihr tot geſagt. Das haſtige: „Was ſagſt, was ſagſt du?" an den Boten (V. 675) zeigt die freudige Erregung, in die ſie die Nachricht verſetzt. Aber zugleich regt ſich doch das Muttergefühl ſelbſt in ihr, und dies iſt der einzige menſchliche Zug an dem Weibe. Sie ſchwankt zwiſchen Schmerz und Freude:

„O Vater Zeus, welch Rätſel! Soll ich's nennen Glück
Oder ein Schrecknis, doch gewinnvoll?" (V. 766 f.)

Und dann:

„Gewaltig, eine Mutter ſein! Erfuhr ſie Leid
Von ihrem Fleiſch und Blut auch, nimmer haßt ſie's drum."
(V. 770 f.)

Doch dieſe ſchwachmütige Regung iſt nur eine vorübergehende Aufwallung. Schnell beſinnt ſie ſich: iſt ſie jetzt nicht von dem entſetzlichen Alb befreit, der auf ihrer Bruſt laſtete? Nun kann ſie ja endlich ruhig ſein! So iſt ſie alsbald mit ſich im reinen und befriedigt, daß es ſo gekommen iſt.

So, wie's mit jenem ſteht, ſo ſteht es gut (V. 791).

Die Warnung vor der Nemeſis des Toten erwidert ſie mit einem Hohn:

„Sie hat's gehört und wunderbar hinausgeführt" (V. 793)

und tritt dann ab mit dem herzloſen Wort:

„Und dieſe hier laß draußen nur
Bejammern eignes und der Freunde Ungemach." (V. 802 f.)

Aigiſthos.

Auch für das Bild des Aigiſthos verwendet Sophokles ausſchließlich dunkle Farben. Aigiſthos tritt nur am Schluß des Stückes in einer kurzen Szene auf, aber der Dichter hat ihn hier und vorher mit hinlänglicher Schärfe gezeichnet, ſo daß auch er ſich als ein ausgeprägter Charakter beurteilen läßt. Natürlich kann Sophokles den Aigiſthos des Epos für ſeine Zwecke ebenſowenig brauchen wie die Klytaimeſtra Homers. Der Sohn des Thyeſtes, der dort für ſeinen Vater die Rache vollzieht, würde ja damit eine Art Rechtstitel bekommen. Hier iſt er lediglich ein Geſchöpf Klytaimeſtras. In der Höhle, wo der Löwe hauſte,[1] hat ſich der edle Schakal eingeniſtet. Ein feiger, aber wo er es kann, grauſamer und brutaler Böſewicht, trägt er den Fürſtenmantel nur zum Schein; in Wirklichkeit regiert er hinter dem Rücken ſeines Weibes hervor (V. 300 ff.). Man ſieht ihn ſich dehnen in eitler Selbſtgefälligkeit

[1] Vgl. zu dieſem Bilde das Gebet Oreſts (Äſchyl. Choeph. 247 ff.):

„Auf die verwaiſte Brut des Adlers, unſres Vaters, ſieh,
Der in des Schlangenſcheuſals Windungen gepreßt
Dahinſank."

auf dem königlichen Polſter, in dem geſchändeten Bett, wo er Klytaimeſtra als Werkzeug ihrer Lüſte dient. Auch als dienſteifrigen Büttel braucht ſie ihn und als Schreckmittel, wenn es gilt, den Trotz Elektras zu brechen (V. 517, 627); man darf ihm zutrauen, daß er ſich auch körperlich an der Wehrloſen vergreifen wird.

Aigiſthos in den Choephoren wahrt bei der Nachricht vom Tode Oreſts nach außen wenigſtens den Anſtand der äußeren Form, ſo ſehr er innerlich jubeln wird. Er iſt ja doch ein Mitglied der königlichen Familie und weiß, was er ſeiner Stellung als Fürſt und Gatte der Mutter ſchuldig iſt. So beklagt er denn ſcheinbar das Los des Toten (V. 838 ff.).

Solche läſtige, beengende Feſſeln der Etikette kennt Sophokles' Aigiſthos nicht, dazu iſt er innerlich zu roh. Daher eilt er auf die willkommene Nachricht freudeſtrahlend herbei (V. 1432). Nun kann er ja aufatmen wie ſeine Herrin, nun jedem Widerwilligen, der im ſtillen noch auf ein mildes Regiment unter dem Zepter des letzten Atriden gehofft hatte, den Fuß auf den ſtörriſchen Nacken ſetzen. Wie bricht der brutale Despot hervor aus den herriſchen Worten:

„Schweigen gebiet' ich. Auf die Türen! daß ihn ſehn,
Die in Mykenes Mauern und in Argos ſind!
Und wenn im Wahne eitler Hoffnung ſonſt geſchwelgt
Manch Bürger, angeſichts des Toten füg' er ſich
Dem Zaum, den ich anlege, daß er nicht Vernunft
Erſt lerne durch Gewalt, wenn er die Peitſche fühlt."
(V. 1458 ff.)

Das iſt bis auf die angewandten Bilder getreu der Aigiſthos in Äſchylus' Agamemnon 1577 ff., den uns der Dichter in gleicher Situation vorführt, nur daß der Böſewicht bei Äſchylus über den Tod des Vaters, bei Sophokles über den Tod des Sohnes triumphiert, dort Agamemnon wirklich, hier Oreſtes nur vermeintlich tot iſt, daß er dort die Früchte des Frevels genießen kann, hier an der Schwelle des Todes ſteht. Er dankt Zeus vor der verhüllten Leiche, daß ſein Walten ihm dies Schauſpiel geſchenkt hat — welch ſchneidende tragiſche Ironie! —, doch nimmt er, erſchrocken über das frevelhafte

Wort, es ſogleich zurück. Seine Freude jedoch läßt er ſich nicht ſtören. Es iſt charakteriſtiſch für ihn, daß er fremden Jünglingen, denen er das edle Blut anſehen muß, wie Sklaven befiehlt, die Hülle von dem Leichnam zu ziehen, und Oreſtes ihn belehren muß, daß dies ſeine Sache iſt; charakteriſtiſch auch, wie der elende Wicht dann zuſammenbricht und um Aufſchub der Exekution bittet, die an ihm vollſtreckt werden wird. Doch als er um ſich nur kalte, erbarmungsloſe Geſichter ſieht und weiß, daß er verloren iſt, kehrt er noch am Schluß die giftige Bosheit ſeiner Seele hervor, indem er hämiſch eine Gemeinheit über den Toten anbringt, welche die Geſchwiſter kränken ſoll. Dann wird er abgeführt, und feinfühlig ſpart uns der Dichter die Schilderung ſeines Endes, während Euripides, der zu dieſem Zwecke das kunſtgerechte Töten und Zerlegen eines Tieres im Schlachthauſe ſtudiert zu haben ſcheint, es ſich nicht entgehen läßt, die Abſchlachtung des Opfers, wenn auch nur im Bericht, mit grauſiger Realiſtik auszumalen (V. 819 ff.).

Oreſtes.

Oreſtes tritt, den Zwecken des Dichters entſprechend, wie alle andern Perſonen Elektra gegenüber weit zurück und hat durchaus nicht die Bedeutung des Oreſtes der Choephoren. Er iſt überhaupt kein Charakter im eigentlichen Sinne und ſoll keiner ſein: in Wirklichkeit iſt er nur ein redender Statiſt wie Pylades mit ſeinen drei Verſen bei Äſchylus, obgleich er deren Hunderte zu ſprechen hat. Lediglich Mandatar des Apollon, iſt er eine willenloſe Maſchine, welche die Befehle des Gottes ohne das Recht eigenen Prüfens und Nachdenkens, alſo auch ohne ſittliche Skrupel und ohne Verantwortung zu vollziehen hat. Als ſolchen ſehen wir ihn im Anfang und am Schluß des Stückes auftreten. Im Prolog erzählt er das Orakel und den Auftrag, der ihm geworden iſt, im Ausgang vollſtreckt er den Willen Apollons. Sophokles mußte hier auf eine ſo grandioſe Wirkung verzichten, wie ſie Äſchylus nach dem Mord erreicht: auf die Darſtellung des Frevlers, deſſen Gedanken ſich

zuſehends verwirren, der die gräßlichen Fratzen, die ſcheußlichen Leiber der Erinyen nahen ſieht und im ausbrechenden Wahnſinn fortſtürzt. Auf dem Höhepunkt der Handlung ſchließlich benutzt ihn Sophokles — auch hier, ohne charakteriſtiſche Züge ſeines Weſens zu entwerfen — nur dazu, die Gefühle der verzweifelten Elektra zum ergreifendſten Ausdruck zu bringen, allerdings mit einer gänzlich unmotivierten Grauſamkeit des Hinziehens der Erkennung. Hier aber heiligt ausnahmsweiſe einmal der Zweck das Mittel.

Ajas.

Welcker, dessen Name bei einer Charakteristik des Ajas billig voransteht, erklärt Ajas für den größten Charakter, welchen Sophokles gezeichnet hat. Vor dem Urteil dieses genialen, tiefen Kenners griechischer Dichtung, der wie Herder mit den feinfühligsten Organen begabt war, das Wesen alles Poetischen zu erfassen und zu durchdringen, muß man unter allen Umständen Respekt haben. Trotzdem scheint er uns in seiner berühmten Abhandlung den Helden in zu idealem Lichte zu sehen.

Die Grundlage für den Charakter des Ajas — der Name hängt wie Aiakos etymologisch mit *αλετός* zusammen — bietet dem Dichter das Bild, welches Homer in markigen Strichen gezeichnet hat. Wer kennt ihn nicht, den riesigen Telamonier, den besten der Helden nach dem untadeligen Achill, ihn, „der ein Turm war in der Schlacht"? Er ist der Herakles unter den Achäern, strotzend von unbezwinglicher Kraft. Auf ihn, der den ungeheuren siebenhäutigen Schild trägt wie einen Turm (Il. VII 219), blicken Fürsten und Krieger mit Vertrauen in männermordender Feldschlacht. Agamemnon wünscht allen solchen Mut in der Brust, dann würde Priamos' Stadt bald in Trümmer sinken (IV 288 ff.). Ihn bestimmt zu seiner und aller Freude das Los, dem gefürchteten Hektor im Zweikampf entgegenzutreten (VII 179 ff.), er wird auf des erfahrenen Nestor Rat mit Odysseus und Phönix zur Versöhnung des zürnenden Achill ausersehen, er ersetzt in allen kritischen Lagen den ersten der Helden. Er deckt die Leiche des Patroklos, er ist der Hort der Achäer in der äußersten Not, als Hektor das Schiffslager stürmt und den Feuerbrand in die Schiffe zu werfen sich anschickt. Welch grandioses Bild, wie er sich mit dem zweiundzwanzig Ellen langen Schiffsspeer von Bord zu Bord schwingt

und ſeine eherne Stimme den Himmel erreicht, die Achäer zur tapfern Abwehr anfeuernd (XV 676 und Aj. 1275 ff.)! Ein wortkarger Held, wie ihn auch Pindar (Nem. VIII 41) nennt, voll trotzigen Vertrauens auf ſeine Kraft (VII 196 f.), aber auch erfüllt vom Bewußtſein ſeines Wertes. Darum ſteht er im Hades (Od. XI 541 ff.) grollend abſeits; die edlen Worte des glücklicheren Rivalen vermögen auch den Schatten nicht zu begütigen, und wortlos entſchwebt er wieder in das Dunkel.

Dieſen epiſchen Rohſtoff hat der Dichter, ohne weſentlich neue Elemente hinzuzuſetzen, für die dramatiſche Bearbeitung zu einem Charakter geformt, der die ganze Tragödie beherrſcht, wenn auch die lebendige Perſönlichkeit, wie in der Antigone, im letzten Drittel des Stückes ausſcheidet.

Sophokles nimmt den Helden, welchen Freytag den veredelten Berlichingen des Hellenenheeres nennt, als Salaminier — der er bei Homer nicht iſt[1] — zwar für Athen in Anſpruch, aber wie er ihn zeichnet, iſt er das ideale Bild eines doriſchen Mannes: durchaus Krieger und nichts als ſolcher, von ſtiermäßiger Tapferkeit, erfüllt von dem trotzigen Bewußtſein ſeiner Heldengröße und einem Selbſtgefühl, das allein auf ſich vertrauend auch eine Welt in Waffen nicht fürchtet und das ſelbſt gegen die Götter ſich überhebt, ein Stier auch in der hartnäckigen Durchführung deſſen, was er ſich vorgeſetzt hat, eine kraftſtrotzende, aber ſchwerflüſſige Natur, nicht durch Gaben des Geiſtes glänzend, aber verſtändigen Sinns, ein Charakter von gediegenem Gold, nach griechiſchem Grundſatz ein furchtbarer, unerbittlicher Feind ſeiner Feinde, ein treuer Freund ſeiner Freunde. Die Mannes- und Kriegerehre iſt ihm alles: darum muß er auch durch eigene Hand fallen, als er ſie in einer verhängnisvollen Stunde ſelbſt befleckt hat. Das iſt das Tragiſche an ſeinem Schickſal. Äußeren Einflüſſen iſt dieſer ganze Mann unzugänglich; auch der geliebte Bruder würde ihn in ſeinen Entſchlüſſen nicht wankend machen. Er, der Hort der Achäer in der Schlacht, ſteht „wie ein Fels noch im tiefſten Unglück da, an welchen ſich die Schwachen lehnen, leidenſchaftlichen Anteil erregend, ſelbſt aber niemandes bedürfend, rauh, aber edel,

[1] Vgl. S. 170 ff.

unbeugsam und einer milden Regung nur da fähig, wo ihm das Bild gänzlicher Hilflosigkeit — ein Kind [sagen wir sein Kind] — entgegentritt. Sein Bild gewinnt zuletzt eine Größe, daß er wie ein Riese dasteht."

Sein Verhältnis zu Mann und Weib ist echt dorisch. Seiner Eltern gedenkt er mit Ehrfurcht und Liebe: Ehrfurcht vor dem Alter überhaupt ist ja eines der Hauptgebote, welche dem Spartiatenknaben gemäß einer Satzung des mittelalterlichen Geschlechterstaats eingeprägt wurden; seinen Bruder Teukros liebt er und vertraut ihm mit banger Sorge für die Zukunft, wo er selbst nicht mehr auf dieser Männererde stehen wird; sein Söhnchen Eurysakes soll, das ist der innigste Wunsch seines Herzens, ein Ritter ohne Furcht und Tadel werden, wie sein Vater es bis zu einem unseligen Augenblick war; seinen Mannen ist er ein helfreicher Hort, und gegenseitige Treue verbindet und verpflichtet sie. Dorisch ist aber auch die Art, wie er Tekmessa behandelt. Zwar ist sie seine Speerbeute, aber da er den Sohn, den sie ihm geboren hat, als echtbürtig betrachtet, so muß er sie auch als Gemahlin anerkennen. Aber von der Achtung, welche die Fürsten der Heroenzeit ihren Gemahlinnen entgegenbringen, ist hier keine Spur, so sehr wir uns auch bemühen mögen, sie zu finden. Eine einzige indirekte Andeutung von Liebe (V. 559), noch dazu eine Entlehnung des Dichters aus Homer (Il. VI 481), das ist alles. Das Weib ist dem Dorer nur ein Gefäß zur Befriedigung seiner sinnlichen Triebe und das Mittel zur Fortpflanzung des Geschlechts.

Zu Taten, welche die kriegerische Kraft des Mannes zeigen und seinen Ruhm künden könnten, fehlt in der Tragödie die Möglichkeit; aber vom Epos her, mit dem jeder Hörer wohl vertraut ist, ruht auf ihm der Glanz der Heldengröße. Aus dem Munde des Mannes, den Ajas am grimmigsten haßt, des Odysseus, tönt sein Lob als des besten der Achäer außer Achilleus, die gen Troja gezogen sind (V. 1340 f.) — wie bei Homer. Achill aber ist jetzt tot. Aus Homer auch entnimmt der Dichter äußere charakteristische Züge. Im stolzen Vertrauen auf seine Mannheit hat er seinen Platz auf dem äußersten Flügel des Schiffslagers (Aj. 4, vgl. Il. XI 7 ff.), dem Ares gleich trägt er den Beinamen der

„stürmiſche“ (V. 1213), von dem ſiebenhäutigen Schild, dem unzerbrechlichen (V. 576), heißt er der „ſchildtragende“ gleich im Anfange (V. 19). Nach dem Schilde, den niemand ſonſt zu ſchwingen vermag, hat er mit Stolz ſeinen Sohn Euryſakes getauft (V. 574). In der Verehrung des Helden ſind ſich Freund und Feind gleich, ausgenommen die Atriden; außer Odyſſeus preiſt ihn Teukros (V. 145 f.) und vor allem der Chor ſeiner treuen Krieger. So ſchon im Einzugsliede, wo ſich der Stolz auf ihn mit banger Beſorgnis miſcht: die Feinde, dem Blitze ſeines Auges entronnen, lärmen wie der Vogelſchwarm, wenn er dem gewaltigen Geier entwiſcht iſt, doch bald werden ſie lautlos ſich ducken, ſobald er erſcheint (V. 167.)! Ajas iſt der ſchirmende Wall der Seinen vor nächtlicher Furcht und den Geſchoſſen der Feinde (V. 1211 ff.). Auch ſeine Einſicht preiſt Athene und beſtätigt Odyſſeus (V. 119):

„Wer ward erfunden tapfrer, wenn es galt zu tun,
Was not war, wer verſtändiger als dieſer Mann?“

Die Gewißheit, der Hellenen Beſter zu ſein, erfüllt ſein Herz mit ſtolzem Selbſtgefühl. Schon vom Anfang ſeiner Kriegerlaufbahn hat er es gehegt im Bewußtſein ſeiner ungeheuren Kraft. Seinem brennenden Ehrgeiz hat immer als Ziel vorgeſchwebt der Spruch:

„Stets der Beſte zu ſein, zu überragen die andern.“
(Il. VI 208.)

Dies Ziel hat er erreicht. Es liegt der echten Naivetät der Homeriſchen Menſchen fern, nicht alles auszuſprechen, was ſie fühlen, alſo auch dem Gefühl ihres Wertes keine Worte zu leihen. Beſcheidene Zurückhaltung pflegt erſt aus berechneter Abſicht zu entſtehen, iſt alſo eine Eigenſchaft, welche der natürliche Menſch nicht kennt. So rühmt ſich auch Ajas ſeiner Größe. „Ich, Telamons Sohn,“ ſagt er V. 438 f., „bin wie jener vor Troja erſchienen mit nicht geringerer Stärke, und nicht kleinere Taten hat meine Fauſt vollbracht. Einen Helden wie mich hat Troja nicht vom Hellenenlande kommen ſehen“ (V. 424 f.). Beides freilich iſt nur geſagt, um den Gegenſatz ſeines jetzigen Elends deſto ſtärker hervorzuheben. Jedenfalls glaubt er zu wiſſen, daß Achilleus ſelbſt, lebte er und hätte die Entſcheidung in ſeiner Hand gelegen, keinem andern die Rüſtung zugeſprochen hätte als ihm (V. 441 ff.).

So weit kann unſere Sympathie ihm folgen auf der ſteilen Bahn zu der Höhe, die er erklommen hat. Doch „nicht denkend, wie der Menſch es ſoll“ (V. 777), überſchreitet er die Schranken, die dem Menſchen geſetzt ſind, und verfällt der Hybris. Ein Keim zu dieſer Geſinnung ſteckt ſchon in dem Ajas der Ilias. Die Achäer ſollen ein ſtilles Gebet für ſeinen Sieg über Hektor ſprechen, damit es die Troer nicht hören und die Hilfe eines Gottes durch Herbeiflehen von Gegenhilfe unwirkſam machen; doch ſofort iſt ihm die Heimlichkeit demütigend, und er fährt fort:

„Oder auch offen heraus, denn trotzdem fürchte ich keinen“
(VII 196).[1]

Hier ſetzt unſer Dichter ein und gibt dem Helden, deſſen wilder Kraft nichts Menſchliches zu widerſtehen vermag, jene vermeſſene Überhebung, der die Nemeſis noch ſtets gefolgt iſt. Beim Auszug in den Krieg mahnt ihn der weiſe Telamon:

„Sohn, mit dem Speer
Des Siegs zu walten ſetz dir vor, doch ſtets mit Gott.“
Doch er im Unverſtand verſetzte prahleriſch:
„Vater, mit Götterhilfe könnt' auch, der nichts iſt,
Den Sieg gewinnen; ich jedoch vertraue kühn,
Auch ohne jene herzuzwingen meinen Ruhm.“
(V. 764 ff.)

Aber er vergeht ſich noch ärger. Als Athene ihm einſt im Kampfgewühl wohlmeinend naht und ihn anfeuert, den blutigen Mord in die Feinde zu tragen, da wagt er im übermütigen Gefühle ſeiner Unüberwindlichkeit ſie abzuweiſen mit dem verwegenen Wort:

„Den anderen Argeiern tritt, o Herrſcherin,
Zur Seite; wo ich ſteh', zerbricht die Phalanx nicht.“
(V. 774 f.)

Seitdem zürnt ihm die Göttin; die Strafe wird ihn ereilen.

Dieſen Mann trifft nun das Los, daß man ihn der Rüſtung Achills für unwert erachtet. Wie muß der Spruch der Richter auf ſolchen Charakter wirken? Ihm, dem ſich auf Erden niemand vergleichen kann, ihm, der ſelbſt der Götter Hilfe nicht zu bedürfen

[1] Dieſen Vers hat mit den folgenden v. Wilamowitz verworfen (Hom. Unterſ. 244 Anm. 6). Vgl. auch S. 170 ff.

wähnt, wagt man eine ſolche Schmach anzutun? Die Krone, der er ſicher war kraft ſeines Wertes, hat man gewagt ihm zu entreißen, noch dazu durch ſchnöden Betrug (V. 1135 f.)? Damit iſt ſeine Kriegerehre ins Herz getroffen. Sich ſtolz zu reſignieren ſchließt ſein Ehrgeiz aus. Er kann nicht ſchwächlich auf den Preis verzichten, der ihm allein gebührt, nicht gehorſam ſich dem Spruch unterwerfen. Er iſt aber auch geiſtig zu arm, durch Überredung oder andre Waffen des Geiſtes ſein Recht zu erſtreiten. Er kann nur auf die Hilfsquelle zurückgreifen, die ſeine Natur ihm bietet, auf ſeine Kraft. Aber ſelbſt er dürfte nicht wagen, mit ſeinem Häuflein das übermächtige Griechenheer anzugreifen, und zum Überläufer zu werden kann ihm nicht in den Sinn kommen. Rache jedoch muß er nehmen an denen, die ſeine Ehre beſchimpft haben. So verſinkt er in dumpfes Brüten, ſo ſteigt in dieſem jetzt ſchon ſich verwirrenden Geiſte der ſchwarze Mordplan auf, der ſeiner unwürdig iſt. Das ſtarke Gefüge dieſer einfachen Natur iſt zerbrochen: wir erkennen den ehemaligen Helden nicht wieder, der im Dunkel der Nacht tückiſch zu dem Zelte der Fürſten ſchleicht, um ſie hinterliſtig zu ermorden. So gerät er in Schuld, und an ihr geht er zugrunde.

Denn ſchon naht die Vergeltung; die wachſame, zürnende Athene ſchlägt ihn mit Wahnſinn.

Die Handlungen, welche Ajas in geiſtiger Umnachtung vollführt, müſſen mit logiſcher Notwendigkeit ſeine Kataſtrophe zur Folge haben, wenn er wieder zur Vernunft erwacht iſt. Hat er ſich aber auch durch den Mordverſuch mit ſittlicher Schuld beladen und müſſen wir auch die Strafe, welche die Göttin in doppelter Abſicht über ihn verhängt, als verdient anerkennen, ſo ergreift uns doch ſchon jetzt ein mit Schauder gemiſchtes Mitleid, wenn wir den Unglücklichen bei ſeinem lächerlich-grauſigen Werk erblicken,

Das Haupt
Von Schweiße triefend und die Hand von Mord und Blut.
(V. 9.)

Wie ſchaurig das gräßliche Gelächter des Wahnſinns (V. 303), wie erſchütternd ſeine Freude und ſein Dank für den vermeintlichen Beiſtand der Göttin (V. 91 f. 117.)! Wir wiſſen es ſogleich im Anfang des Stücks, daß dieſer Mann verloren iſt: in dieſer

ſchrecklichen Stunde zerſtört er ſelbſt den feſten Grund, auf dem er bisher geſtanden, vernichtet er mit eigner Hand ſeine Krieger- und Heldenehre, indem er ſich mit dem Fluch unauslöſchlicher Lächerlichkeit belaſtet. Das iſt die Tragik ſeines Schickſals.

Noch ehe er auf der Bühne erſcheint, erfahren wir durch Tekmeſſa die Wirkung des ekeln Schauſpiels, das ſein klar gewordenes Auge erblickt. Er ſchlägt ſein Haupt, er rauft das Haar, er ſchreit auf in wilder Verzweiflung, wie es Tekmeſſa nie von ihm gehört hat, da er Gejammer immer eines Helden für unwürdig gehalten hat (V. 308 ff. 318 f.). Und als der erſte Paroxysmus der Leidenſchaft vorüber iſt und er erfahren hat, was er alles angerichtet, ſinkt er in ſich zuſammen, ſtöhnt dumpf wie ein todwunder Stier (V. 322) und brütet nun über etwas, das ſich ihm bald zum unabänderlichen Entſchluß verdichtet.

So hat der Dichter alles wohl vorbereitet, wenn er den Erwachten, damit aber auch Vernichteten uns jetzt vorführt: einen gebrochenen, nach dem Tode verlangenden, zum Tode unerſchütterlich entſchloſſenen Mann. Wie Elektra ruft er aus dem Innern des Zeltes, ehe wir ihn erblicken: „Weh mir, ach weh“ (V. 336); bald zeigt er ſich in ſeinem ganzen Jammer. Der erſte Wunſch, den er dem Chor, ſeinem einzigen ihm noch gebliebenen Freund, ausſpricht, offenbart ſeine Grundſtimmung: er bittet um ſeinen Tod (V. 361).

Wir erwarten von unſerm ſittlichen Standpunkt aus, daß Ajas ſich nunmehr ſeiner Schuld bewußt geworden iſt und ſie ausſpricht. Doch nichts von alledem. Er ſchweigt von ſeiner Hybris; den tückiſchen Mordverſuch muß er für ſein gutes Recht halten, da er ſeinen Haß und ſeine Rache, zu der er nach griechiſcher Moral berechtigt iſt, auf keinem andern Wege hat befriedigen können. So hat er auch kein Bewußtſein von ſeiner Schuld, es würde ihm auch niemals in den Sinn kommen, eine ſolche zuzugeben. Aber er, der erſte aller Helden, hat ſich lächerlich gemacht, da er wehrloſe Hammel und Schafböcke ſchlachtete. O pfui des Fluchs der Lächerlichkeit! Er tötet, und einen ſolchen Mann dreifach:

Siehſt du ihn, den Kühnen, den Beherzten,
Den im Schlachtengraus nie Bebenden,

Wie unter wehrloſen Tieren er wütete?
Haha, zum Lachen iſt's, wie ich geſchändet bin!
(V. 364 ff.)

Der in ſeiner Ehre Geſchändete hat keinen Platz mehr auf dieſer Erde. Sein Licht iſt nunmehr das Dunkel des Erebos; er fleht ihn an, dieſen „lichten Erebos", ihn zu ſich aufzunehmen (V. 395). Auch als die erſte Erregung, die ſich in bewegten lyriſchen Rhythmen Luft macht, einer ruhigeren, im Dialogvers hinfließenden Stimmung gewichen iſt, drehen ſich ſeine Gedanken nur um den einen Punkt, wie er entehrt nunmehr zugrunde gehen muß. Sein Name ſchon beweiſt, daß er nur noch ein Mann des Ächzens, des Wehs iſt (V. 430 ff., ſ. auch 901 f.), und daß der Tod durch eigne Hand unwiderruflich den einzigen Ausweg aus ſeiner Lage bietet.

Und jetzt, was ſoll ich tun, der offenbar verhaßt
Den Göttern iſt und den auch haßt der Griechen Heer,
Den haßt das ganze Troja, Trojas Blachfeld auch?
Soll ich, verlaſſend die Atriden, dieſen Strand,
Den Kiel gewandt zur Heimat, fahren über Meer?
Und kann ich dann mein Auge ſelbſt zu Telamon
Aufſchlagen? Wird er es ertragen, nur zu ſehn,
Wenn kahl ich ſtehe, höchſten Siegeslorbeers bar,
Des voller Kranz ihm ward geflochten in das Haar?
Das trag' ich nicht, ich kann's nicht. Aber ſoll ich ziehn
Vor Trojas Feſte, einer gegen Überzahl,
Nach heldenhafter Tat dann ſinken in den Tod?
So würd' ich ja ergötzen die Atriden nur.
Nein, nimmermehr: zu ſinnen jetzt auf eine Tat
Gilt es, die meinem greiſen Vater zeigen ſoll,
Ich bin nicht unwert jenes Stamms, dem ich entſprang.
(V. 457 ff.)

Ein ehrenvolles Leben oder ſchöner Tod,
So ziemt ſich's für den edlen Mann. (V. 479 f.)

Daß dieſes Wort aus Ajas' Munde keine Phraſe iſt, ſondern ihm aus dem Herzen kommt, beſtätigt der Chor V. 481 f.

So bleibt er denn taub gegen alles Flehen der angſtgequälten Tekmeſſa; ſie könnte ebenſo leicht den Olymp erſchüttern, als dieſen ehernen Charakter in ſeinem Entſchluſſe zum Wanken bringen.

Alles, was er nunmehr tut und ſpricht, — es iſt die letzte Rede im erſten Epeiſodion und die beiden im zweiten — dient ſeinem letzten Ziele. Mit der erſten Rede nimmt er von Euryſakes Abſchied, die zweite ſoll Tekmeſſa und den Chor über ſeine Abſicht täuſchen und dadurch beruhigen, die letzte iſt der Abſchied vom Leben. Welcker (Kl. Schriften IV 225), dem K. F. Hermann, Nauck u. a. ſich anſchloſſen, meint, es ſei unſtatthaft vorauszuſetzen, daß Ajas in der zweiten Rede V. 646 ff. ſich verſtelle und ſeine Umgebung zu täuſchen beabſichtige. Wir wüßten nicht, wozu ſie ſonſt dienen ſollte. Ajas will in Ruhe ſterben, und dies kann er nicht anders erreichen, als daß er Tekmeſſa und dem Chore vorſpiegelt, er habe ſich eines beſſern beſonnen, wolle nachgeben und den Atriden weichen (V. 667 ff.). Er will angeſichts des Unabänderlichen ſich und den Seinigen unnötige Qual erſparen. Wie ſoll eine ſolche Täuſchung in beſter Abſicht einen Makel auf den Charakter des Helden werfen? Wie andere ſolche Reden iſt ſie mit feinſter Kunſt doppelſinnig gehalten: der unparteiiſche Zuhörer ſoll die wahre Abſicht heraushören, die beteiligten Perſonen des Spiels das Gegenteil, nämlich das, was ſie wünſchen. Was man aber wünſcht, das glaubt man gern. Der Zweck wird in dieſem Falle auch vollſtändig erreicht, wie das freudige, hoffnungsvolle Staſimon V. 693 ff. beweiſt. — Dabei kann man nicht einmal behaupten, daß Ajas auch nur mit einem Worte die Unwahrheit ſpricht, ſelbſt wo er ſagt, man müſſe den Atriden weichen. Wird er ihnen doch durch ſeinen Tod Platz machen.

Bezeichnend endlich für den Charakter des Helden iſt der Monolog V. 815 ff., mit dem er ohne Zeugen in ſtiller Einſamkeit den letzten Abſchied vom Leben nimmt. Er erſehnt vor allem den Tod, und dieſer ſoll ihn mit der Sicherheit und Schnelligkeit treffen, wie der Blitz die Eiche zerſpellt. Darum hat er das Schwert, die verderbliche Gabe des ſchlimmſten Griechenfeindes, gewetzt und aufgerichtet (V. 815 ff.). Sein Leichnam ſoll nicht der Rache der Feinde verfallen und eine Beute der Geier und Hunde werden: darum fleht er Zeus an, ſeinen Bruder Teukros für den letzten Liebesdienſt zu ſenden (V. 824 ff.). Hermes ſoll ihn ſorglich zu den Schatten geleiten, wenn er ſchnellen Schwungs

ſich in das Schwert geſtürzt hat (V. 831 f.). Seine Feinde, nach den Anſchauungen der Heroenzeit das ganze Heer, ſoll die Rache für ſeinen Tod ereilen: darum ruft er die Erinyen (V. 835 ff). Die Eltern ſollen alsbald ſein Ende erfahren: darum bittet er Helios, Bote zu ſein (V. 845). Bitter iſt es, von dieſer Welt des Lichtes und Glanzes, von dieſer Ebene zu ſcheiden, die ſeinen Ruhm geſehen hat, nicht wieder zu ſchauen die heilige Heimat Salamis und Athen: darum allen dieſen Stätten ein Lebewohl, und das letzte ſeinen Eltern! (V. 856 ff.) Seiner Gattin Tekmeſſa gedenkt er mit keinem Wort, den finſtern Haß gegen ſeine Feinde nimmt er mit ins Grab: vor unſerm Geiſte ſteigt das Bild der Nekyia auf, welches den unverſöhnt grollenden Schatten des Helden zeigt.

Dieſen Haß teilt er mit Achilleus und Philoktet; er gehört eben zum Charakter eines rechten Helden, dem ſchwächliches Nachgeben und Vergeſſen übel anſteht, der als Held ſich auch bewähren muß in der Stärke ſeiner Empfindungen und Leidenſchaften. Bei Ajas iſt er vor allem auf die Urheber ſeines Elends, auf die Atriden und Odyſſeus gerichtet. Wie im Weine Wahrheit iſt, ſo auch im Wahnſinn des Helden: es iſt nicht genug, daß ſie ſterben, nein, ſie ſollen vorher noch ausgeſuchte Martern erleiden, darum ſchwingt er die Geißel über ſie. Was er an den Gebilden ſeines Wahns ausgeführt hat, das bittet er Zeus, als ſein Geiſt wieder licht geworden iſt, ihn in Wirklichkeit vollenden zu laſſen: könnte er doch die Atriden vernichten und dann ſelbſt ſterben (V. 388 ff.)! Sein größter Haß gilt ungerechterweiſe ſeinem Nebenbuhler. Odyſſeus iſt ihm der geriebene Fuchs (V. 103), der alles tut, auch das Schlechte, das Werkzeug, das Prinzip alles Böſen (V. 379 f.), ein Böſewicht, ſein Verderber (379 f. 573).

Das Komplement des Haſſes iſt Liebe und Treue. Wie ſie ihm von ſeinen Mannen dargebracht wird, ſo hat er ihnen immer vergolten und empfindet ſie doppelt in dem Augenblick, wo ſie ihn, den Starken, ihren Hort, in ſeinem ganzen Elend ſehen. „Liebe Schiffsgefährten, die einzigen meiner Freunde, die allein noch aufrecht bei mir bleiben," ſo ſpricht er, als er ſie erblickt (V. 349 f.). Ihnen empfiehlt er die Hut ſeines Sohnes bis zu Teukros' Ankunft, in ihre Hände legt er den letzten Auftrag an ſeinen Bruder (V. 565 f.). Dieſen noch zu ſehen und zu ſprechen iſt

ihm nicht mehr vergönnt, die Sehnſucht nach ihm und das Vertrauen auf ihn, das auf dem Grunde der Liebe ruht, bekundet er im Stück oft genug. Dem Ruf nach ſeinem Knaben folgt das ungeduldige Verlangen nach Teukros (V. 342); er ſoll Euryſakes zu den Eltern nach Salamis bringen, für ihn ſorgen, wenn er nicht mehr ſein wird (V. 689), ſeinen Leichnam aufrichten, wenn das Schwert in ſeiner Bruſt ſteckt (V. 827 ff.). Die Verehrung und Liebe zu ſeinen Eltern tritt am ſtärkſten im Monologe hervor. Sie haben zuerſt ein Anrecht daran, ſeinen Tod zu erfahren. So fleht er:

„Und Helios, der du den hohen Himmelsraum
Durchquerſt auf deinem Wagen: wenn mein Heimatland
Du ſiehſt, die goldgeſtickten Zügel ziehe an
Und künde mein Verhängnis, ach, mein Todeslos
Vater und Mutter, die zum Unglück mich gebar."
(V. 845 ff.)

Den Eltern gilt ſein letzter Gruß; ihnen ſoll Teukros den kleinen Euryſakes zeigen, der bei ihnen aufwachſen möge als ihre Augenweide, ſpäter, wenn er gereift iſt zu männlicher Kraft, ihnen Stütze und Stab des Alters, ihnen der Hort zu ſein, der er ſelbſt nicht werden konnte.

Was an Zärtlichkeit in der Bruſt des wortkargen Helden verſchloſſen iſt, das wendet er dieſem ſeinem unmündigen Sohne zu, und ſie bricht heraus beim Abſchied von ihm. Freilich nicht losgelöſt von ſeinem Elend in reinem, ſelbſtloſem Vaterglück, ſondern immer verflochten mit dem Bewußtſein des eigenen Wertes und den Gefühlen, die ihn über ſein Schickſal bewegen.

Das beweiſen ſchon die erſten Worte, die er an Euryſakes richtet:

„Werd glücklicher, mein Sohn, als es dein Vater war,
Doch ſonſt ihm gleich, dann wirſt du nicht ein ſchlechter Mann."
(V. 550 ff.)

Er beneidet das Kind, daß es noch nicht fähig iſt, ſolches Unglück zu fühlen, daß es noch in der glückſeligen Sphäre diesſeits von Freude und Schmerz lebt. Er wünſcht ihm, daß es bis dahin aufblühe, umfächelt und genährt von den leichten Lüften, wachſend an Leib und Seele, ſeiner Mutter zur Freude (V. 558 f.).

Sogleich aber ſoll man das edle Füllen ziehen und üben in der harten Art ſeines Vaters, auf daß die Raſſe nicht entarte und Euryſakes ihm gleich werde (V. 548). Iſt er ein Mann geworden, dann wird er den Feinden zeigen, wes Samen er entſprang. Den Schild ſeines Vaters ſoll er erben, von dem er ſeinen Namen hat, und einſt wird ihn ſein nerviger Arm ſchwingen, wenn er ihn an der Feſſel trägt, zum Schrecken ſeiner und der Seinen Feinde. Doch ſchon in dieſem Augenblick wird er zeigen, daß er ein junger Held iſt, wenn anders er wirklich ſeines Vaters Sohn: er wird nicht ſchreien und zittern, wenn ihn der blutige Arm ſeines Vaters umfängt.

Der Dichter hat in dieſer und der voraufgehenden Tekmeſſaſzene einem Größeren nachgeahmt; ihm hat der Abſchied Hektors und Andromaches vorgeſchwebt. Dort Hektor, Andromache, Aſtyanax, hier Ajas, Tekmeſſa, Euryſakes. Beide Helden ſind auserleſener Art, beide gehen in den Tod; denn wenn Hektor auch nicht weiß, daß er nicht wiederkehren wird aus der männermordenden Feldſchlacht, ſo ahnt er doch, daß er fallen und Witwe und Waiſe zurücklaſſen wird. Hier wie dort ein angſtvolles, flehendes Weib, dem der Gemahl alles iſt, und ein ſchuldloſes Knäblein, das der Vater auf den Armen wiegt und dem er ſeine letzten Wünſche mitgibt. Hier wie dort liegt derſelbe Hauch ſchmerzlicher Todesahnung über der ganzen Szene.

Aber ſo ſtark auch die Wirkung iſt, welche Sophokles erzielt, den Zauber der Homeriſchen Poeſie zu erreichen vermag er doch nicht. Wie trifft Homer die Kindesnatur, wenn Aſtyanax vor dem ſchrecklich nickenden Helmbuſch des Vaters in Geſchrei ausbricht: das Kind ſieht ja das wohlbekannte Antlitz nicht vor der blinkenden, drohenden Wehr des Hauptes! Den Ajasſohn aber kümmert der gräßliche Anblick der eben beendeten Schlächterei, die blutigen Hände ſeines Vaters nicht: das iſt entweder Unnatur oder Stumpfſinn, mag man auch einwenden, daß Euryſakes etwas älter zu denken iſt als Aſtyanax und als Lagerkind ſchon mehr Blut geſehen haben wird. — Dann das Gebet des herrlichen Helden Hektor, dieſer menſchlich anmutendſten aller Geſtalten Homers, und ſeine Wünſche für den Sohn! Während Euryſakes nur glücklicher werden ſoll als ſein Vater, doch ſonſt ihm gleich, fleht Hektor

selbstlos darum, daß die Troer einst von ihm sagen mögen: „Er ist viel wackrer als sein Vater.“ Noch mehr verliert die Sophokleische Szene vor der Homerischen, wenn man das Verhältnis der Gatten zueinander ins Auge faßt. Gewiß, Hektor ist, wenn überhaupt jemand, ein Held und wird sich durch die Tränen seines Weibes nicht abhalten lassen von dem, was der Männer Pflicht und Ehre ist. Aber wie zart deutet er Andromache nur an, was ihres Amtes ist (VI 490 f.)! Weiß er doch, daß sie sein tapfres Weib ist und ihre Tränen im Anblick seiner Heldengröße trocknen wird, daß ihre Liebe zu ihm und ihr Stolz auf ihn sich auf sein Heldentum gründet. Wie liebt er sie! Wie erschütternd die Vision, sein herrliches Weib als Beute eines Feindes, als Sklavin zu sehen, auf das harte Geheiß einer Herrin am Webstuhl stehend und das Wasser holend vom Brunnen!

Daß Sophokles hier so weit hinter seinem Vorbilde zurückgeblieben ist, hängt zusammen mit der Stellung, welche Ajas zu Tekmessa hat. Ja, er liebt sie auf seine Weise, hat sie ihm doch „die Nacht zum Tage“ gemacht in der langen Öde des Feldlagers. Der Chor behauptet sogar, er halte sie hoch (V. 212), sie selbst erwähnt auch einmal seine alte χάρις (V. 808). Doch nur ein einziges Mal zeigt sich seine Liebe zu ihr, als er nämlich zu Eurysakes sagt: „daß du heranwächst zur Freude deiner Mutter hier“ (V. 559). Sonst sucht man vergeblich nach einem Wort, welches die Fülle der Liebe vergölte, die Tekmessa Ajas entgegenbringt. Ganz die rauhe, abstoßende Art des dorischen Mannes, welcher herrisch nur auf sich selbst steht, dem die Frau lästig wird, wenn sie ihm seine Zirkel zu stören wagt, sei es auch nur in der Form der bescheidensten, demütigsten Bitte. Ajas, so wird behauptet, zwinge sich zu solcher Barschheit, um nicht weich zu werden. Wenn dies doch nur einmal angedeutet wäre!

Die Behandlung, welche Tekmessa von Ajas erfährt, widerspricht unserm modernen Gefühl, steht aber auch im Gegensatz zu der Liebe und Achtung, mit der z. B. Ödipus seiner Gemahlin begegnet. Freilich ist Ajas im Unglück, aber Leid und Schmerz verhärten doch das Herz des Menschen nicht, und wie viel entsetzlicher ist das Schicksal, das Ödipus trifft! Er vergißt in seinem Elend nicht, Kreon die Sorge um die Tote ans Herz zu legen.

Schon ehe Ajas auftritt, erfahren wir von Tekmeſſa, wie barſch er ſie abgewieſen hat, als ſie ihn von ſeinem Mordgang zurückhalten will:

„Den Weibern eine Zierde iſt Stillſchweigen, Weib."
(V. 293.)

Auf der Bühne verfährt er ebenſo, wenn Tekmeſſa ihn anfleht, ſich zu mäßigen (V. 369). Ihre flehentlichen Bitten, von ſeinen Todesgedanken abzuſtehen und doch auch ihrer zu gedenken, rühren ſelbſt den Chor zum Mitleid (V. 525 f.). Er hat darauf nur das Wort:

„Den Beifall wird ſie finden, wenigſtens von mir,
Wenn ſie zu tun nur, was befohlen, ſich entſchließt."
(V. 527 f.)

Nur einmal hat er Lob und Anerkennung für ſie: als er erfährt, daß ſie während ſeines Wahnſinns den Knaben vorſorglich dem Bereich ſeines Armes entzogen hat. Anerkennung, nicht Liebe oder gar Zärtlichkeit für Tekmeſſa zeigt ſich alſo immer nur, wenn ſie als Mutter ſeines Sohnes im Spiele iſt. Da er ſeinen Entſchluß zum Sterben gefaßt hat, gebietet er ihr, ins Zelt zu gehen, unterſagt ihr aber das Klagen: „Zum Jammern iſt geneigt das Weib" (V. 580). Schnöde weiſt er ihre Bitte ab, als ſie ihn bei ſeinem Kinde und den Göttern beſchwört, ſie nicht zu verlaſſen:

„Du wirſt mir läſtig; weißt du nicht, daß gänzlich quitt
Ich bin den Göttern, dir zu helfen noch?" (V. 589 ff.)

Sie läßt ſich aber nicht abweiſen. Dennoch predigt ſie tauben Ohren (V. 591): ſie ſchwatzt ihm ſchon zu lange (V. 592), er befiehlt den Dienern, ſie wegzubringen und einzuſchließen, und endigt dann mit den Worten:

„Töricht iſt dein Sinn,
Wenn du an meinem Weſen noch zu bilden denkſt."
(V. 594 f.)

Es iſt auch bemerkenswert, daß jede liebevolle Anrede an ſie fehlt, daß Ajas nicht ein einziges Mal ihren Namen nennt. Daß er ihrer ſchließlich auch bei ſeinem Abſchied nicht gedenkt, wurde früher bereits in einem anderen Zuſammenhang erwähnt.

So ſtellt ſich uns das Bild des Helden im ganzen und im einzelnen dar: groß, aber düſter, einſam, verſchloſſen, abweiſend,

von der Wucht eines tragiſchen Schickſals niedergedrückt, die geniale, lebensvolle Ausgeſtaltung des epiſchen Ajas, den Oileus' Sohn im Siegesfeſt preiſt:

„Ja, der Krieg verſchlingt die Beſten!
Ewig werde dein gedacht,
Bruder, bei der Griechen Feſten,
Der ein Turm war in der Schlacht!
Da der Griechen Schiffe brannten,
War in deinem Arm das Heil;
Doch dem Schlauen, Vielgewandten
Ward der ſchöne Preis zuteil."
Friede deinen heil'gen Reſten!
Nicht der Feind hat dich entrafft;
Ajax fiel durch Ajax' Kraft,
Ach, der Zorn verderbt die Beſten.

Teukros.

Teukros iſt in der Ilias ein Held zweiten Ranges. Als Kämpfer bildet er eine wirkungsvolle Ergänzung zu dem rieſigen Hopliten Ajas, ſeinem Halbbruder. Er handhabt meiſterlich den Bogen; der Dichter rühmt von ihm, daß er der Achäer Beſter iſt in der Bogenkunſt, doch auch tapfer in ſtehender Feldſchlacht (Il. XIII 313). Seine Meiſterſchaft im Bogenſchießen rühmt übrigens auch Odyſſeus im Philoktet V. 1057. Er entſpricht dem Pandaros der Troer. Oft ſehen wir die Brüder vereint im Kampfe; gedeckt unter dem Schilde des Ajas wie ein Kind unter dem Schutze der Mutter ſchreitet Teukros einher, ſcharf ſpähend, wen ſich ſein Pfeil zum Ziele erſehe, und ſchrecklich räumt er auf unter den Feinden (VIII 267 ff.). Auch gegen Hektor richtet er oft ſein Geſchoß, doch leider wird dieſer von Apollon beſchützt (z. B. XV 561 f.). Jener auserwählte Held würdigt ihn ſelbſt des Zweikampfs, und Teukros hat die Ehre, von ihm verwundet zu werden. Bei den Leichenſpielen für Patroklos gelingt es ihm nicht, den erſten Preis davonzutragen: ſein Pfeil durchſchneidet den Faden, an dem die Taube flattert, ſie ſelbſt durchbohrt Meriones mit einem Meiſter-

ſchuß. Dennoch iſt er ein wackerer, wertvoller Streiter: läßt ſich doch, als die Troer unter ſeinen Pfeilen dahinſinken (VIII 274 ff.), Agamemnon ſelbſt herbei, ihn mit zärtlichen, ehrenden Worten anzureden: „Teukros, liebes Haupt, Telamonier, Herrſcher der Mannen“ (VIII 281), und verſpricht ihm, wenn Zeus ihm vergönnt, Troja zu zerſtören, den erſten Kampfpreis nach dem ſeinen. Im Rate der Helden ſchweigt Teukros.

In unſrer Tragödie dient ſeine Perſon dem Zwecke, den Leichnam ſeines Bruders vor der Schmach der Nichtbeſtattung zu ſchützen. Darum tritt er auch erſt nach Ajas' Selbſtmord auf — der Dichter motiviert ſein Fehlen vorher mit einem Beutezug nach Myſien — und bildet gewiſſermaßen die Fortſetzung ſeines Bruders, d. h. des Spieles gegenüber den gleichfalls neu auftretenden Gegenſpielern Menelaos und Agamemnon. Sein eigentlicher Gegner iſt Menelaos, den er mit Leichtigkeit abführt; auch gegen Agamemnon kämpft er mit anerkennenswertem Geſchick, freilich muß erſt ein Größerer kommen, um die ehrenvolle Beſtattung des Toten durchzuſetzen.

Als Eigenſchaften zeichnen ihn aus innige Liebe zu ſeinem gewaltigen Bruder, die ſich in dem wiederholten „o liebſter Ajas“ malt (V. 977, 996, 1015), und Mut und Entſchloſſenheit gegenüber den Atriden. Wir dürfen überzeugt ſein, er würde eher ſterben als die Leiche ſeines Bruders geſchändet ſehen (V. 1309). Andere ausgeprägte Charakterzüge fehlen ihm, da er nur eine Nebenfigur iſt.

Auch Teukros leidet wie Tekmeſſa unter dem Fluch der Unebenbürtigkeit,[1] ja, der Dichter hebt dies bei ihm gefliſſentlicher hervor als bei jener. Als der hochfahrende Agamemnon ihm entgegentritt, ſchlägt er eine ganz andere Tonart an als bei Homer:

„Du da, das Kind der Kriegsgefangnen meine ich,“
(V. 1228)

dann: „von Sklaven ſolches zu hören“ (V. 1235); „er wagt zu reden wie ein freier Mann“ (V. 1258 f.)! und

„Wirſt du nicht, erkennend, wer du biſt,
Zur Stelle ſchaffen einen andern, freien Mann,

[1] Im Altertum galt er übrigens ſonſt als rechter Bruder des Ajas, vgl. v. Wilamowitz, Hom. Unterſ. S. 245.

Der deine Sache führt vor uns an deiner Statt? —
Denn der Barbaren Zunge — die versteh' ich nicht."

Nun, der verachtete Sklave versteht es, den hochmütigen Pelopiden in seine Schranken zurückzuweisen: der Vergleich, den er zwischen ihnen beiden zieht, fällt nicht schmeichelhaft für Agamemnon aus. Er, Teukros, ist der Sohn eines Telamon und der Königstochter Hesione, die sein Vater als erlesene Gabe aus der Hand des Alkiden empfangen hat, aus der Burg eben der Stadt, deren Zinnen ungebrochen vor den Augen des Belagerers leuchten (V. 1299). Und Agamemnon, wer ist er denn? Der Abkömmling eines Phrygers, der Sproß eines Hauses von Verbrechern, der Sohn einer kretischen Mutter, die sich an einen hergelaufenen Menschen weggeworfen und die der eigene Vater zu einem schimpflichen Tode verdammt hatte.

Nichtsdestoweniger fühlt er doch selbst schmerzlich den Fluch des Bastards. Bitter genug spricht er es vor dem Toten aus (V. 1008 ff.), wie ihn Telamon in der Heimat empfangen wird, dieser gallige Alte, den die Jahre nicht milde, sondern griesgrämig und hart gemacht haben, der sich nicht einmal freut, wenn das Glück ihm lächelt, der, immer jäh zum Zorn, hadert und wütet ohne Grund und ungerecht. Er sieht sein Schicksal voraus (wie Sophokles es in seiner Tragödie Teukros, Äschylus in seinen Salaminierinnen dargestellt hat), daß der eigene Vater ihn unter den sinnlosesten Beschuldigungen aus der Heimat treiben wird: er muß wieder hinaus, auf das unendliche Meer, sich ein neues Salamis zu gründen (Hor. Od. I 7, 21 ff.).

Solche Ahnungen halten ihn aber nicht ab, mannhaft für den Bruder einzutreten, hinter dem er kränkend zurückgesetzt werden wird. Wahrer, tiefer Schmerz erfüllt ihn; wir erkennen es an den Ausbrüchen seines Jammers, als er vor dem Leichnam steht (V. 974 ff.). Er weiß, was er an ihm verloren hat. Wie dem Bruder muß ihm die Heimat zur Fremde werden, sieht er sich hier in der Fremde umgeben von einer feindlichen Welt. Doch, hat er Ajas nicht vor dem Tode bewahren können, so wird er doch seine letzten Wünsche erfüllen, wird den Leichnam vor Entweihung schützen. So kommt ihm denn Menelaos mit seinem brutalen Verbot gerade recht. Man hört hier übrigens nicht bloß

Teukros, sondern den über spartanische Anmaßung erbitterten Athener des fünften Jahrhunderts reden in den Worten:

„Wie darfst du
Gebieten über Kriegsvolk, das er hergeführt?
Du kamst als König Spartas, nicht als unser Herr."
(V. 1100 ff.)

Um ein Nichts, wie diesen Menelaos, um sein hohles Geschwätz wird er, Teukros, sich den Deut kümmern (V. 1113 f.). Die weiteren Ausfälle des Erbitterten pariert er mit Geschick. Der verachtete „Bogenschütze" (V. 1120) — jeder merkt den Vergleich mit den skythischen Polizeibütteln der Stadt — hat bewiesen, daß er kein Stümper in dieser Kunst ist, und würde sich auch nicht vor Menelaos fürchten, wenn dieser ihm in schwerer Rüstung entgegenträte. Ohne Furcht wirft er ihm Betrügerei vor, erklärt ihn jeder Schurkerei für fähig, wenn er sie heimlich üben kann, und lacht der leeren Drohungen des Wütenden, der sich ohne Erfolg zurückziehen muß, um einen Mächtigeren herbeizuholen. Doch auch vor Agamemnon fürchtet sich Teukros nicht. Er beschämt den anmaßenden König (s. vor. S.), hält ihm seine Unwahrheiten vor, mit denen er Ajas' Taten herabsetzt, und geißelt den schnöden Undank gegen den Mann, der in die Bresche sprang, wenn die Not am höchsten war — wieder mit einer anachronistischen Anspielung auf die verhaßten Dorer (V. 1285 f.).

Dem Toten ist die Erweisung der letzten Ehre erkämpft und die Ruhe im Grabe gesichert; dem Bruder erübrigt nur noch die Verwünschung derer, welche den Helden beschimpfen wollten, und der Dank an den Mann, der allen Haß vergessen und da geholfen hat, wo er es am wenigsten erwartet hätte. Nur lehnt er in frommer Scheu die edelmütig angebotene Hilfe des Odysseus für die Beisetzung ab: diesen letzten Dienst können nur liebe Hände erweisen. Das Stück klingt aus mit Teukros als letztem Sprecher, mit den Befehlen an die Seinen, dem Toten die letzte Ruhestätte zu rüsten. Ihm bleibt die Pflicht, Tekmessa und Eurysakes zu schützen und zu hüten. Diese Pflicht wird er erfüllen als treuer Bruder und furchtloser Mann.

Odyſſeus.

Der Charakter des Odyſſeus hat durch die Jahrhunderte, in denen griechiſche Dichtung blühte, bekanntlich eine konſequente Wandlung erfahren. Zwar iſt ſchon in den Homeriſchen Epen ein weſentliches Merkmal des Helden die Liſt, indeſſen überwiegen doch durchaus die ſympathiſcheren Züge. Die Ilias feiert ihn als Meiſter beſtrickender Rede, der ſich deshalb auch vorzüglich als Vermittler und Geſandter eignet. So bringt er Chryſeis zu ihrem Vater zurück und verſöhnt den gekränkten Prieſter, er zwingt das Volk der Achäer, das auf die verſuchenden Worte Agamemnons zu den Schiffen eilt, wieder auf ſeine Plätze zurück, er iſt als Geſandter mit Menelaos nach Troja, mit Phönix und Ajas zum zürnenden Achilleus geſchickt. — Die Odyſſee ſchildert ihn vor allem als den hehren, ſtandhaften Dulder; ſeine Leiden und Kämpfe bis zum Ende ſind ein ergreifendes Abbild alles Menſchenſchickſals: Menſch ſein heißt ein Kämpfer ſein.

Doch ſchon das nachhomeriſche Epos läßt die Liſt des Helden ſtärker und ſtärker hervortreten. In der (ſpäter eingeſchobenen) Doloneia der Ilias unternimmt er jenen nächtlichen Spähergang zum troiſchen Feldlager mit Diomedes, in den kykliſchen Liedern entwendet er aus Ilios das Palladion und nimmt den Seher Helenos im Hinterhalt gefangen, ſeine Liſt allein bezwingt endlich die ragenden Feſte. Schon in der Odyſſee ſtammt er von Autolykos, „dem berühmteſten aller Spitzbuben", und durch dieſen von Hermes, dem Gott der Diebe; ſpäter leitet man — das iſt doriſche Einwirkung — ſeine Herkunft außerdem noch von Siſyphos, dem Urbild menſchlicher Hinterliſt und Tücke, ab und ſtempelt ihn ſelbſt zum Typus gewiſſenloſer Ränke und ſkrupelfreier Argliſt. Als ſolchen übernehmen ihn dann die Tragiker.[1]

In den erhaltenen Tragödien des Sophokles tritt er zweimal auf, im Ajas und im Philoktet. Derſelbe Mann aber trägt beidemal grundverſchiedene Züge.

Im Ajas erſcheint er im Anfang (V. 1—126) und am Schluß des Stückes (V. 1317—1401). Er ſpricht nur 83 Verſe, und doch, wie plaſtiſch iſt der ganze Menſch modelliert und wie

[1] Vgl. auch Fragm. Nr. 143 Nauck.

charaktervoll und fein bis ins einzelnſte dargeſtellt! Dieſer Odyſſeus iſt eine der edelſten Männergeſtalten der Sophokleiſchen Muſe, wir dürfen in ihm vielleicht ſogar das ideale Porträt des Sophokles ſelbſt ſehen. Im wirkſamen Gegenſatz zu den plumpen, brutalen Atriden verkörpert ſich in dieſer Erſcheinung die Eigenſchaft, welche den Hellenen vor allen anderen Völkern auszeichnet, das ſchöne Maß. In allem, was er tut und ſagt, iſt er gerecht und beſonnen, hilfreich und gut, maßvoll und milde, von reifer Abgeklärtheit des Weſens, erfüllt von echter Frömmigkeit, ein Kenner des Menſchenherzens, dem zugleich ein Gott den Zauber herzgewinnender Rede auf die Lippen gelegt hat, ein Philoſoph im Kriegerkleide, der die Ohnmacht alles deſſen, was da Menſch heißt, erkannt hat und weiß, daß der zerſchmetternde Blitz aus der Höhe auch auf ihn herniederfahren kann.

Gewiß, wo es gilt, Unheil zu verhüten, weiß er auch mit kluger Liſt vorzugehen. Als er von Ajas' rätſelhafter Tat hört und ahnt, daß hier etwas Unheimliches vorgeht, iſt er ſogleich freiwillig dem Täter auf der Spur, wie er denn immer auf der Wacht ſteht für das Wohl des Ganzen. Athene ſelbſt rühmt, daß er als findiger Jäger unermüdlich iſt in Anſchlägen gegen die Feinde. So iſt er auch jetzt an das gefährliche Wagnis gegangen und hat, einem lakoniſchen Schweißhund gleich, Ajas gewittert, verfolgt, eingekreiſt. Auch iſt er natürlicher Menſch genug, Ajas wieder zu haſſen, als dieſer ſeit der Entſcheidung im Streit um die Rüſtung Achills tödlichen Haß auf ihn geworfen hat. Doch dieſer Haß erliſcht in dem Augenblick, wo er den Feind im Unglück und dann im Tode ſieht. Der untadelige Held beweiſt ſich jetzt als wahrhaft edler Mann, der die Herzen der Hörer, auch der widerwilligen, zwingt und gewinnt.

Er hat Ajas nicht gefürchtet, ſolange dieſer im Beſitze ſeiner leiblichen und geiſtigen Kräfte geweſen iſt, — vor dem Wahnſinnigen, den die Hand der Götter geſchlagen, ſchaudert er zurück. Er verzichtet auf den traurigen Triumph, ſich an dem Unglück eines wehrloſen Gegners zu weiden, obgleich die Göttin ſelbſt ihn dazu auffordert. Er bedenkt bei anderer Leid und Tod, daß auch er nur ein ſchwacher Menſch iſt, der beidem verfallen wird wie der andere. Darum ergreift ihn tiefſtes Mitgefühl mit dem einſt Starken und Gewaltigen, der nun im Staube liegt:

„Ich beklage ihn,
Den Unglückſel'gen, dennoch — iſt er auch mein Feind,
Denn in ein ſchwer Verhängnis iſt er ja verſtrickt.
Und mit dem ſeinen prüf' ich auch mein eigen Los:
Seh' ich doch, daß wir alle, die da leben, ſind
Nur leere Schemen, Schattenbilder weſenlos."
(V. 121 ff.)

„Es fürchte die Götter das Menſchengeſchlecht!" Ajas hat ſich überhoben und iſt gefallen, Odyſſeus bleibt im frommen Sinn der Nichtigkeit des Menſchen eingedenk, er beugt ſich vor der Macht und dem Walten der Götter, nimmt — anders als Ajas! — dankbar den Schutz Athenes, ſeiner „lieben Herrin", der „teuerſten der Göttinnen", hin und läßt ſich in allem von ihr lenken und leiten. Aus dieſer Frömmigkeit entſpringen ſeine andern edlen Eigenſchaften, ſo die verzeihende Milde, die unbeirrte Gerechtigkeit in der Beurteilung und Behandlung des Nächſten. Er vergibt Teukros, wenn er wieder ſchilt, wo er geſcholten ward. Vor allem ſoll, ſo mahnt er, der Menſch Gerechtigkeit üben, das Recht nicht mit Füßen treten, auch in ſeinem Urteil über den Feind gerecht bleiben. Er ſelbſt erfüllt dies Gebot zuerſt und zwar gegen den Mann, der ihn ſeit jener Entſcheidung am grimmigſten gehaßt hat; er erkennt willig ſeine Größe und ehrt damit ihn und ſich ſelbſt.

So bleibt ſein Urteil ungetrübt von Leidenſchaft. Ein Frevel iſt es, den Edlen noch im Tode zu beſchimpfen, ihm gar die Beſtattung zu verweigern. Darum tritt er für den „hehren Toten" ein vor Agamemnon. Seine Ruhe und Klugheit gegenüber dem Mächtigen, deſſen Wille entſcheidet, zeigt den Meiſter in der Behandlung der Menſchen. Es iſt nicht bloß das Bewußtſein, daß Odyſſeus dem Heere unerſetzlich iſt, welches Agamemnon zur Nachgiebigkeit veranlaßt, ſondern vor allem die ſittliche Überlegenheit und die Macht der Perſönlichkeit, welche ihn zum Rückzuge zwingt. Wie ſchweres Unrecht hat doch Ajas und der Chor Odyſſeus angetan, jener, als er ihn im Verdachte ſchadenfrohen Triumphes hatte, dieſer, als er meinte, er ſtachle das Heer mit giftigen Reden zum Haß gegen Ajas auf! Beſchämt erklärt ihn der Chor für einen edlen, weiſen Mann, da Odyſſeus ſich auch erbietet, den Toten mit zu beſtatten: denn die verſöhnende Macht

des Todes hat bewirkt, daß aus dem Gegner ein Freund geworden ist. Wahrlich, auch Teukros hat Ursache zu seiner dankbaren Anerkennung, daß Odysseus, Ajas' bitterster Feind, allein für den Toten eingetreten ist und die Schmach von ihm abgewendet hat. Und wenn er meint, aus Scheu vor dem Unwillen des toten Bruders die Hilfe des einstigen Feindes zurückweisen zu sollen, so ehrt es Odysseus, daß er die Gefühle des Teukros versteht und schont, und daß er ohne Empfindlichkeit über die Ablehnung zurücktritt.

Allein die Einwirkung dieses edlen Charakters führt den versöhnenden Schluß der Tragödie herbei.

Ein idealer Odysseus wie dieser war für den Philoktet unmöglich. Hier kam dem Dichter der hinterlistige Ränkeschmied gelegen, als welchen ihn sonst die Tragödie, besonders Euripides, nach dem Vorgehen des späteren Epos darzustellen beliebt.

Nicht, daß der Odysseus des Philoktet ein Teufel von Natur, wie Jago, oder aus Grundsatz, wie Richard III. wäre. Aber ihn hat das harte Leben eine Weisheit gelehrt, deren bodenlose Frivolität nur von der Schamlosigkeit übertroffen wird, mit der er sie verkündet. In seiner Jugendzeit behauptet er ebenso sentimentale Regungen verspürt zu haben wie Neoptolemos, daß man nämlich immer brav und wacker sein solle, daß ein Held nur mit dem Schwerte dreinschlagen und ein Muster von Edelmut sein müsse. Er hat längst erkannt und erprobt, daß die Zunge stärker ist als die Faust, daß das Wort die Welt regiert und nicht die handhafte Tat. Wer der Rede in kluger Berechnung und Erfindung Meister ist, der lenkt die Menschen und Dinge nach seinem Willen. So ist er geworden, als der er sich auf der Höhe des Lebens zeigt: ein harter Realpolitiker, der nur sein Ziel ins Auge faßt und es mit allen Mitteln zu erreichen sucht, ein gewiegter Weltmann und Diplomat, der seinem Gegner mit gewinnendem Lächeln die Hände schütteln würde, um den Betörten aus dem Hinterhalt desto sicherer zu verderben, ein kalter Rechner, dem Wahrheit und Lüge, Gerechtigkeit und Trug gleichwertige Figuren auf dem Schachbrett des Lebens sind und mit denen er operiert je nach den

Chancen, die sie ihm zum Gewinne seines Spiels bieten, ein schamloser Cyniker, dem der Respekt vor dem, was gut und sittlich, ein überwundener Standpunkt ist und den es gänzlich kalt läßt, was man über ihn denkt und spricht, der geborene Intrigant, der seinem natürlichen Instinkte folgend lieber vom sicheren Versteck aus die Fäden einer Verschwörung leitet als mit offenem Visier kämpft.

Darum ist er in der Emporosszene (V. 539 ff.), wo er unter der Maske eines Händlers den Stand der Dinge unerkannt revidieren, wo er sicher warnen und leiten kann, in seinem Element. Er bezweckt außerdem, den ahnungslosen Philoktet seinem vermeintlichen Freunde Neoptolemos völlig in die Arme zu treiben, und er erreicht seinen Zweck mühelos. Wie könnte Philoktet auch Verdacht schöpfen, daß hier eine doppelte Intrige spielt? Dieser verschmitzte, vorsichtige Händler, welcher das Heer vor Ilios mit guten Sachen aus der Heimat versorgt, weiß, was eine wichtige Nachricht für den Empfänger wert ist, mag der Dank in klingender Münze oder mit einer Gefälligkeit gezahlt werden. Er bedenkt auch, welch gefährliches Spiel er gegen die Atriden spielt, von deren gutem Willen sein Brot abhängt. Darum betrachtet er die verdächtige Gestalt Philoktets scheinbar mit mißtrauischen Augen, will zunächst von Neoptolemos wissen, wer er ist, und spannt durch die leise Unterhaltung mit Neoptolemos die Erwartung Philoktets auf das höchste. Mit seinen Nachrichten kommt er erst heraus, als er sich vor Verrat gesichert sieht und Philoktet in der Stimmung ist, in der er ihn haben will. Die Wirkung auf den Arglosen ist dann vollständig.

Überhaupt handelt er immer nach der Maxime, daß die Vorsicht des Mutes bessere Hälfte ist. In den Fällen, wo er sich gezwungen sieht, mit seiner Person einzutreten, um seine Pläne nicht vereiteln zu lassen, spielt er eine wenig rühmliche Rolle. Als der reuige Neoptolemos entschlossen ist, den Bogen zurückzugeben, droht er:

„Es gibt jemand, der dich daran verhindern wird,"
(V. 1241)

und zu unserer Überraschung vernehmen wir, daß dieser Jemand das Volk der Achäer ist; zaghaft fügt er dann erst sich selbst hinzu. Er wagt sogar die Hand ans Schwert zu legen, besinnt sich dann

aber eines Beſſern und zieht vor, mit Angeberei beim Heere zu drohen. Ebenſo bringt er ſich ſchleunigſt vor dem geſpannten Bogen Philoktets in Sicherheit, wofür er die gründliche Verachtung des Helden erntet (V. 1305). Vor dieſem hat er überhaupt eine faſt kindiſche Angſt, ſolange er ihn im Beſitz ſeiner Waffe weiß. So im Anfang, wo er ſich vorſichtig unten hält und Neoptolemos die Klippe hinaufſchickt, um die Höhle zu unterſuchen, und dann, als er den Späher ausſtellt, daß er ja nicht von Philoktet überraſcht wird. Wo er ihn wehrlos ſieht, verfährt er deſto brutaler.

Sein Element iſt die Intrige, Hermes der Liſtige ſein Idol. Auch jetzt hat er ſeinen Plan fein erſonnen und hofft, den Auftrag, den ihm die Atriden und das Heer erteilt haben, zu glücklichem Gelingen zu führen. Die Hauptaufgabe beſteht darin, ſich in den Beſitz des Bogens zu ſetzen; von der Perſon Philoktets ſieht er zunächſt ab. Leider darf er ſich ſelbſt nicht blicken laſſen, ſonſt wäre es ihm ein leichtes, dem Argloſen die Waffe abzulocken. Alſo muß Neoptolemos zu Lug und Trug angeleitet werden. Dies iſt aber nicht leicht, denn Neoptolemos iſt ein edler, unverdorbener Jüngling. Doch er hat ſchon weislich vorgebaut. Neoptolemos ſoll nur ja nicht glauben, daß er, Odyſſeus, ein Unmenſch iſt. Er hat Philoktet ſeiner Zeit allerdings leider ausſetzen müſſen, aber auf Befehl der Atriden. (Nach Philoktets Worten V. 1208 behaupten dieſe das Gegenteil.) Er hat ihn auch nicht etwa ohne weiteres auf die erſte beſte Stelle des Strandes geſetzt; nein, eine ſchöne Höhle hat er ihm ausgeſucht mit Schutz vor Kälte und Hitze, ſogar eine Quelle ſprudelte damals ganz in der Nähe. — Nun muß Philoktet ja leider auch noch ſeinen Bogen hergeben, und zu dieſem Zweck muß Neoptolemos lügen und ſtehlen lernen. Darum entwickelt er dem unerfahrenen Jüngling ſeine Philoſophie. Man glaubt einen modernen Sophiſten zu hören, der die atheniſche Jugend mit den ſchillernden Lehren ſeiner Lebensweisheit berückt und verdirbt. Und wirklich gelingt es Odyſſeus bei Neoptolemos anfangs. Der Jüngling ſoll ſich nicht entſetzen, wenn er etwas „Neues“ (V. 52) hört. Den Ruhm, Miteroberer Trojas zu werden — das weiß er — kann er nur gewinnen, wenn er den Bogen bekommt. Das iſt aber nur durch Liſt und Lüge

möglich. Wenn die Lüge zum Ziel führt, so ist sie nichts Unsittliches. Wer mit Erfolg lügt, ist nicht schlecht, sondern nur weise, und wer den Sieg gewinnt, hat auch das Recht. Darum wird Neoptolemos, wenn er ihm folgt, nicht bloß den Ruhm der Tapferkeit, sondern auch der Weisheit gewinnen.

Solche Sophistik verbindet sich mit cynischer Schamlosigkeit und Frivolität, die mit ihren Zumutungen an Neoptolemos am unverhülltesten hervortritt in dem frechen Wort:

„Jetzt zu schamlosem Werke gib dich mir, vom Tag
Nur eine kurze Spanne: für die Zukunft dann
Laß nennen dich den frommsten aller Sterblichen."
(V. 83 ff.)

Wer wird sich auch an so altmodische Anschauungen wie Frömmigkeit und Gerechtigkeit binden! Sie sind nur gut, um Gimpel zu fangen. Er kann, wie er will. Braucht man einen „Schurken", nun wohl, er steht zur Verfügung; — einen „Ehrenmann", so will er den sehen, der gerechter, besser, frommer ist als er. Wo es paßt und schön klingt, zitiert er auch die Götter; ja, er ist gerecht in allen Sätteln.

Auch denke man von ihm, was man will: nichts ist ihm gleichgültiger. Als Philoktet merkt, wer der eigentliche Räuber seines Bogens ist, ruft Odysseus ihm zu:

„Ja ich, kein andrer, wiss' es wohl; das geb' ich zu."

Und Neoptolemos fordert er auf, wenn es zweckdienlich ist, die ärgsten Greuel von ihm auszusagen und so viele er will.

Aber alle Schlauheit und Hinterlist führt doch diesmal nicht zum Ziele, mag er auch außerdem noch so sinnreiche und anschauliche Märchen — wir kennen ähnliche aus der Odyssee — aus dem Nichts herausgesponnen haben. Am kläglichsten wird er an Philoktet zuschanden. Welch blöder Tor ist doch der sonst so Kluge und Geriebene, wenn er meint, diesen Mann von Eisen mit roher Gewalt bezwingen zu können! Ebensowenig, wie ihm satanische List etwas hilft (s. die Charakteristik Philoktets). Soll sein letzter Versuch überhaupt einen Sinn haben, so muß er wohl hoffen, ihn mit Hilfe seiner glatten Zunge noch versöhnen zu können, wenn er ihn erst auf dem Schiffe oder im Feldlager hat, denn er weiß

ja, daß der Zweck seiner Sendung erst erreicht ist, wenn sich der Held durch gütliche Überredung hat gewinnen lassen.

So bleibt dieser Charakter unerfreulich vom Anfang bis zu dem kläglichen Effekt seines Verschwindens. Wenn man annehmen darf, daß Sophokles überhaupt in seinen Dichtungen eine Tendenz verfolgt habe, so ist es hier, wo man den entsittlichenden, diesmal freilich noch glücklich paralysierten Einfluß einer verlogenen Sophistik auf eine junge Seele beobachten kann. (V. 375, 50 ff., 96 ff., 108, 1049 ff., 1254 ff., 15 ff., 6 f.)

Menelaos und Agamemnon.

Im Epitaphios auf die Gefallenen des Jahres 431 entwickelt Perikles die Grundsätze, welche Athen groß gemacht und die Stadt zur Hochschule von Hellas und zum Mittelpunkt hellenischen Wesens erhoben haben. Die ganze tiefsinnige Gedankenreihe des Redners durchzieht der Gegensatz zu Sparta. Athen hat seine Größe zu verdanken dem Geiste der Freiheit, welcher sich ausprägt in seiner Verfassung und in seinen Gesetzen, in dem politischen und sozialen Leben seiner Bürger, in der Erziehung seiner Kinder, in der weitherzigen und großmütigen Behandlung der Nichtathener. Dieser freiheitliche Geist, welcher die Politik des Staats und die öffentliche wie die häusliche Tätigkeit seiner Bürger durchweht, steht, wie der Redner mit durchgehender Parallele hervorhebt, in scharfem Gegensatze zu dem spartanischen Wesen, zu seiner Engherzigkeit, zu seinem Mißtrauen, zu der prinzipiellen Knebelung persönlicher Freiheit und Eigenart, zur knechtischen Furcht seiner Bürger vor den regierenden Organen.

Kein Wunder, wenn der Kontrast ionischen und dorischen Wesens auch den gegenseitigen Haß gebiert, wenn dieser in den Herzen der Athener noch stärker entfacht wird durch den unerträglichen Hochmut Spartas, welches seine hegemonischen Ansprüche über ganz Griechenland auch nach den Perserkriegen zwar kaum noch zum Ausdruck brachte, aber doch niemals aufgab.

Dieser Haß hat auch dem Dichter die Feder geführt bei der Charakterzeichnung der Atriden, vor allem des Menelaos als

Königs von Sparta. — Wir erkennen im Ajas den Menelaos der Ilias nicht wieder, den blonden, den wackeren Rufer im Streit, den Löwen (Il. XVII 657), den Adler (XVII 674), der den windigen Paris zauſt, daß es eine Art hat und uns mit heller Freude erfüllt, der bieder und ohne Falſch größere Sympathie erweckt als ſein Bruder. Sophokles macht aus ihm — wie denn auch ſonſt die Tragiker bei der tödlichen Feindſchaft gegen Sparta ſeinen Charakter zum Schlechten verändert haben — einen rachgierigen, anmaßenden Tyrannen, der brutal handelt, wenn er es wagen kann, einen prahleriſchen Maulhelden und elenden Feigling, der mit leeren Drohungen zurückweicht, wenn ihm ein Mann entgegentritt.

Der Chor bezeichnet ihn noch vor ſeinem Auftreten als Böſewicht, der über fremdes Unglück lacht (V. 1042 f.). Als ſolchen gibt er ſich denn auch und erregt vollauf den Abſcheu und die Verachtung, welche der Dichter beabſichtigt. Auf Teukros' Frage, wen der Chor auftreten ſieht, antwortet er:

„Menelaos, dem zulieb' gerüſtet dieſe Fahrt."

(V. 1045.)

Der Menſch, für den Tauſende geblutet, für den Ajas Wunder der Tapferkeit getan hat, kommt, um den Toten den Geiern als Beute zu überantworten; daneben aber hat ihn das Verlangen hergetrieben, dem toten Löwen noch einen Eſelstritt zu verſetzen. Als Teukros nach den Gründen der Nichtbeſtattung fragt, herrſcht er ihn an:

„Befehl von mir, vom Oberfeldherrn auch Befehl,"

(V. 1050)

als ob er einem Bundesgenoſſen etwas zu befehlen hätte! Er hat immer Angſt vor dem Lebendigen gehabt, der auf ſeine Worte niemals hat hören wollen (V. 1070). Wann Menelaos wohl gewagt haben mag, dem Fürſten zu gebieten, den er jetzt einen Gemeinen zu nennen ſich erfrecht! (V. 1071.) — Doch glücklicherweiſe iſt Ajas ja nun tot, jetzt kann er, Menelaos, triumphieren (V. 1088). Freilich, es war gut, daß die Götter in jener Nacht eingriffen, ſonſt war er verloren. Doch nun iſt er hier der Herr!

Daß er davon weit entfernt iſt, beweiſt ihm Teukros mit aller wünſchenswerten Deutlichkeit. Zwar weiß er ſich gewaltig

in die Bruſt zu werfen, doch Schritt vor Schritt muß er vor Teukros' ſieghafter Schlagfertigkeit zurückweichen. Für den ſchimpflichen Vorwurf, ein gemeiner Betrüger zu ſein (V. 1135 ff.), den jeder Mann mit einem Schwertſchlag beantworten würde, hat er nur eine lahme Ausrede und nichtige Drohung, ſteckt ihn aber im übrigen ruhig ein. Weiterem Bramarbaſieren begegnet Teukros mit ruhiger Entſchiedenheit, ſo daß der Prahlhans es vorzieht zu verſchwinden, was er mit einer Motivierung begleitet, welche an die Fabel vom Fuchs und den Weintrauben erinnert (V. 1159 ff.).

Und dieſer Menſch iſt der Verkündiger ſpartaniſcher Staatsquinteſſenz. Wir kennen auch ſonſt ihre Maximen, die ſich auf die niedrigſte Auffaſſung von Menſch und Menſchentum gründen. Dieſe vertritt hier Menelaos mit den Worten (V. 1073 ff.):

„Denn niemals könnte in dem Staate das Geſetz
Die rechte Geltung haben, wenn nicht Furcht regiert,
Noch könnte man dem Heer gebieten mit Vernunft,
Wenn als Schutzwehren drohten nicht die Furcht, die Scheu. —
So gelte nur ein heilſam Schreckgebot: die Furcht."
(V. 1084.)

Allerdings ſtehen ſolche Prinzipien im ſchärfſten Gegenſatze zu der Quelle, aus der in Athen der Gehorſam gegen die Geſetze fließt. „Freiwillig und aus der Überzeugung von der ſittlichen Notwendigkeit des Staats tun, was dieſer gebietet, das iſt die höchſte Aufgabe des freien Mannes."

Hochfahrend und übermütig im Glück — kleinmütig und verzagt im Unglück; der Völkerhirt, mahnend und treibend zum Kampf und ſelbſt ſeinen Mann ſtehend unter den Helden — aber in ſchlimmer Not zweimal zur Flucht auf die Schiffe und zum Abzug ratend; brutal gegen die Kleinen und Schwachen, doch auch gegen einen Achilleus, wenn er glaubt, es ſich ungeſtraft herausnehmen zu dürfen — und wieder zurückweichend vor männlichem Mute; im ganzen betrachtet eine unharmoniſche, wenig erfreuliche Erſcheinung: das iſt der Homeriſche Agamemnon. Der Sophokleiſche unterſcheidet ſich nicht weſentlich von ihm, nur daß der Dichter den Zug der Verzagtheit geſtrichen hat, weil er ihn

im Stück nicht gebrauchen konnte, doch dafür ihn mit verbissener Feindschaft und roher Rachsucht gegen den toten Gegner begabt.

Sein hochfahrendes Wesen gegen Teukros wurde schon gezeigt, sein Haß gegen Ajas macht ihn ungerecht gegen die Verdienste des Helden.

„Wer ist er denn?
Wo ging und stand er, wo auch ich nicht war?"

so behauptet er, die Wahrheit biegend (V. 1237 f.). Nicht die Leute mit breiten Schultern und Stiernacken sind die brauchbarsten (V. 1250 f.), auch nicht die gefürchtetsten. Die Peitsche genügt, den breitflankigen Stier auf der richtigen Bahn zu halten. Auch Teukros wird sie fühlen, wenn er wagen sollte, sich vor den toten Ajas zu stellen, der jetzt nur noch ein Schatten, ein Nichts ist (V. 1253 ff., 1231). Er kann dem Gegner, der da als stiller Mann vor ihm liegt, neben dem ein Weib in stummer Trauer steht, an dem ein Kind mit den Symbolen der Bitte in seinen Händchen sitzt, auch im Tode nicht vergeben, er hält Verzeihung sogar für Inkonsequenz und Schwäche (V. 1358 ff.). Ohne Verständnis für Odysseus' Edelmut fragt er naiv:

„Mußt auf den Toten du nicht setzen auch den Fuß?"
(V. 1348.)

Vor der ruhigen Sicherheit, der dialektischen und sittlichen Überlegenheit des Odysseus zieht er seinen Entschluß zwar wieder zurück, — fühlt er doch zu tief, was Odysseus ihm wert ist (V. 1370 f.), verharrt aber für seine Person in seinem Haß noch über das Grab hinaus:

„Doch dieser wird, mag hier er oder im Jenseits sein,
Verhaßt mir bleiben" (V. 1312 f.).

Das ist sein letztes Wort.

Tekmeſſa.

Die ſoziale Stellung und ſittliche Wertſchätzung der Frau iſt ein ſicherer Gradmeſſer für die innere Geſundheit der Menſchheit im ganzen und der Völker im einzelnen, ſowie für das ſittliche Niveau, auf dem ſie ſtehen. Mit dem Wechſel der Jahrhunderte und Jahrtauſende iſt es geſtiegen oder geſunken. Die griechiſche Heroenzeit ſtellt das Weib dem Manne gleich; höchſter Achtung und Verehrung erfreuen ſich die Gattinnen der Fürſten; ſie treten auch hervor aus der Stille des Frauengemachs, und wo ſie erſcheinen, beugt ſich der Mann ihrer Hoheit und Schönheit. Penelope, Arete, Helena, Andromache ſind Beiſpiele dafür.

Auf gleicher Höhe ſteht die Frau in der attiſchen Tragödie. Doch ſchon im Zeitalter der Tragiker, im fünften Jahrhundert, ja bereits früher drückt der Einfluß des rohen Dorertums im Mutterlande und die Anſchauungen des Orients, welche durch das Bindeglied der aſiatiſchen Jonier von Oſten her auch nach Attika eindringen, die Frau herunter. Sie iſt von Natur die ſchwächere und vermag ſich gegen Roheit und brutale Gewalt mit den Waffen ihres Geſchlechts nicht zu wehren und zu ſchützen. Dazu kamen, langſam, aber ſicher wirkend, die verheerenden und entſittlichenden Folgen der Sklaverei, auf deren breiter Grundlage das ganze Leben des Altertums ruhte. So unterſchied ſich ſchließlich das Los der antiken Frauen wenig von dem orientaliſcher Haremsdamen. Einen Wandel zum Beſſeren hat erſt die hohe Achtung, welche der Germane vor dem Weibe empfand, und der Einfluß des Chriſtentums bewirkt; doch bedurfte es langer Jahrhunderte, um die Frau wieder auf die Höhe zu erheben, welche ihr gebührt und welche allein die Menſchheit vor ſittlicher Fäulnis und vor dem Niedergange bewahrt.

Diese scheinbare Abschweifung war doch nötig, um die Stellung und den Charakter der Gemahlin des Helden Ajas richtig zu verstehen und zu würdigen. Tekmessa erregt unser, der Modernen, Mitgefühl in weit höherem Grade als Ajas; allerdings ist es zweifelhaft, ob der antike Zuschauer ebenso empfunden hat und ob dies in der Absicht des Dichters lag. Jedenfalls zeigt sich hier wieder die schon mehrfach hervorgehobene Verwandtschaft des Sophokles mit dem Wesen unseres größten Dichters: wie Goethe war er eine weibliche Natur; beide Dichter entwickeln daher ihre größte Meisterschaft in der Darstellung von Frauencharakteren. Dies hat Sophokles auch hier bewiesen.

Tekmessa gehört wie Briseis und Chryseis zu jenen unglücklichen Geschöpfen, welche das grauenhafte antike Kriegsrecht zu Sklavinnen des Siegers erniedrigt, mögen sie auch königlichen Geblütes sein. Es hängt ganz von der Willkür ihres Herrn ab, ob er das Hand- und Halsrecht, das er über sie hat, dazu gebrauchen wird, sie zu willenlosen Opfern seiner Lüste zu machen oder ihnen eine würdigere Stellung anzuweisen. Wir dürfen nicht wagen, uns das namenlose Elend, den ganzen Jammer vorzustellen, welcher diese Unglückseligen erfaßt, wenn sie die Faust des Siegers von der Brandstätte ihrer Heimat und den Leichen ihrer Lieben weg auf sein Lager reißt. Solchen Gedanken macht nur die Erwägung erträglich, daß das Los des Besiegten auch den Sieger treffen kann — die römischen Frauen fegten, wie Polybios erzählt, mit ihrem Haar den Boden der Tempel, als Hannibal vor den Toren der Stadt stand.

Tekmessa ist das Glück geworden, daß Ajas' Gnade sie zu seiner Gemahlin erhoben hat. Sie hat sogar den verschlossenen Helden lieben gelernt und ihm einen Sohn geschenkt, der die Gatten verbindet. Aber es bleibt doch ein scharfer Unterschied zwischen ihrer Stellung und der einer vollbürtigen Gemahlin, analog derjenigen, welche Teukros als Sohn der kriegsgefangenen Königstochter Hesione Ajas gegenüber in den Augen der andern hat. Sie ist und bleibt die „speergewonnene", wie der Chor zweimal hervorhebt, bezeichnend gleich bei seiner ersten Begrüßung Tekmessas V. 211 und später V. 894. Mit verhaltenem Stolze sagt die Tochter des Phrygerfürsten Teleutas V. 487 f., daß sie einem

freien Mann entsproſſen iſt, der wie nur einer durch Macht und Reichtum hervorragte; aber Ajas iſt doch gekommen mit Heeresmacht, hat ihr Vaterland verwüſtet und Vater und Mutter getötet (V. 515 f.).[1] Denn aus dieſen Verſen (ſ. flg. S.) dürfen wir den Schluß ziehen, daß er der Mörder ihrer Eltern iſt. Tekmeſſa iſt nur zu zartfühlend oder zu ſcheu, dies direkt auszuſprechen, und ſetzt ſtatt ſeiner „das rohe Schickſal“ ein. „Jetzt bin ich Sklavin!“ Alſo bis zuletzt dies ſchreckliche Bewußtſein. Das Gefühl angſtvoller Scheu, das der Sklave vor ſeinem Gebieter hegt, ſpiegelt ſich auch in ihren Benennungen und Anreden wider. Nur einmal nennt ſie ihn „o lieber Ajas“ (V. 529), an ſeiner Leiche „unglücklicher Ajas“ (V. 923). Sonſt iſt er ihr „Herr“ (V. 368, 465, 585), der „Herrſcher“ (V. 510, 593), der „große, von wilder Kraft“ (V. 205), der „berühmte“ (V. 216).

Trotz alledem hat ſie ſich in ihr Los gefunden, finden müſſen. Ihr iſt es ja glücklicher gefallen als ſo vielen Schickſalsgefährtinnen. Ihr Gatte iſt ein zwar rauher, aber doch ehrenhafter Mann. Ja ſie hat ihn ſelbſt lieben gelernt mit all der entſagungsvollen Hingebung, der ein rechtes Weib fähig iſt. Tekmeſſa iſt ein Typus demütiger, duldender Liebe. Sie kann mit größerem Recht als Iphigenie ſagen:

„Ich rechte mit den Göttern nicht, allein
Der Frauen Zuſtand iſt beklagenswert. —
Wie eng gebunden iſt des Weibes Glück!
Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,
Iſt Pflicht und Troſt.“

Ja, ſie klammert ſich an ihn, denn er iſt der Mittelpunkt ihres Lebens, ihr Ein und Alles geworden, ihr Stab und ihre Stütze. Deshalb darf er ſie auch nicht verlaſſen, wie Hektor ſich nicht von Andromache reißen darf, um dem ſchrecklichen Peliden entgegenzuſtürmen, der ihr ſchon den Vater und die Brüder getötet und die Mutter, die nun auch ſchon tot iſt, geraubt hat. Auch in der Szene nämlich, wo die Angſt um Ajas Tekmeſſas Gefühle unwiderſtehlich heraustreibt, hat dem Dichter die flehentliche Bitte Andromaches vorgeſchwebt, deren Höhepunkt die Verſe bilden:

[1] Wie Achilleus auf einem ähnlichen Raubzuge Andromaches Vater Eetion (Il. VI 415).

„Hektor, du bist ja nun doch mir Vater, erhabene Mutter,
Bruder auch mir und du mein blühender Lagergenosse.
Drum erbarme dich jetzt und weile dort bei dem Turme,
Daß du dein Kind zur Waise nicht machst und zur Witwe die Mutter." (Il. VI 429 ff.)

So fleht Tekmessa V. 514 ff.:

„Denn nichts mehr hat mein Auge, drauf es blicken kann,
Als dich. Mein Vaterland verwüstete dein Speer,
Die Mutter, den Erzeuger hat hinweggerafft
Ein grauses Schicksal in des Hades Todesschlund.
Du bist geworden nun mein Vaterland und du
Mein Reichtum, in dir ist beschlossen all mein Glück.
Und denke mein ein wenig: soll doch auch der Mann
Vergessen nicht, wenn süße Liebe er genoß."

Wir wissen nicht, wie Tekmessa sich in Zeiten eines relativen Glücks gibt, wir lernen sie nur in der Angst und in dem Unglück kennen, welches mit der Katastrophe ihres Gemahls auch über sie hereinflutet. Vor und nach dem Tode des Helden ist sie ganz Schmerz, Liebe, Demut, und in allem Schreckensgraus bleibt sie doch ein tapferes, besonnenes Weib, unsers Mitgefühls und unserer Bewunderung im höchsten Grade wert.

Wie mag sie zittern, als sie mit dem sicheren Instinkt des liebenden Weibes merkt, daß Ajas auf Unheimliches sinnt, und als sie vergebens ihn zurückzuhalten sucht (V. 285 f.)! Sie empfindet feiner als der Chor, wenn sie das Erwachen des Helden aus dem Wahnsinn für ein doppeltes Unglück hält (V. 269 ff.). Wie malt sich die Angst um ihr Kind, nach dem Ajas V. 339 ruft, in den unruhigen Sätzen mit verschiedenem Subjekt: „Eurysakes, er ruft nach dir! Was sinnt er nur? Wo bist du? Ich Unselige!" Hat sie doch den Knaben vor den Händen des im Wahnsinn Wütenden soeben mit rascher Fassung und Besonnenheit in Sicherheit gebracht. Sie würde auch zur Löwin werden, um ihr Junges zu verteidigen (V. 987).

Sie fleht Ajas an, sich seiner Verzweiflung nicht so haltlos hinzugeben (V. 368):

„Ajas, mein Herr, ich bitte dich, ach, sprich nicht so."

Als er sich den Tod wünscht, sagt sie:

„Wenn du dies bittest, bitte auch um meinen Tod,
Denn was soll ich noch leben, wenn du bist dahin?“
(V. 392 f.)

Wäre Ajas ein weicherer Charakter, als er ist, so würde ihn die ergreifende Rede Tekmessas V. 485 ff. zur Änderung seines Entschlusses bewegen, so wirkungsvoll ist ihr Hinweis darauf, wie demütigend es für ihn sein muß, wenn er sie und seinen Sohn dem Hohn übermütiger Feinde ausgesetzt und sie das bittere Brot der Sklaverei essen sieht, so wirkungsvoll die Mahnung, der greisen Häupter seiner Eltern, der drohenden Verwaisung seines unmündigen Kindes, ihrer eigenen Verlassenheit zu gedenken. Welche Demut, als er sie rauh abweist:

„In allem, liebster Ajas, will ich folgen dir.“ (V. 529.)

Aber sie fährt fort mit ihren verzweiflungsvollen Fragen und Bitten, da sie seinen Willen zum Tode begreift (V. 585 ff.). Sie läßt ihn nicht, wie Jakob den Herrn, er folge ihr denn; selbst der Befehl an die Diener, sie fortzuschaffen, läßt sie nicht von der Stelle weichen. Dann, als die scheinbare Nachgiebigkeit des Helden sie kaum hat aufatmen lassen und sie das Äußerste abgewendet glaubt, scheucht sie die beunruhigende Warnung des Sehers, Ajas heute nicht aus dem Zelte zu lassen, sonst sei es zum Unheil, wieder auf wie ein gehetztes Wild, das im Gebüsch hingesunken ist und nun wieder die Meute auf den Fersen spürt (V. 787 f.). Wie sie aufschreit, wie sie trotz allem die Besonnenheit nicht verliert und umsichtig, wie ein Feldherr seine Truppen dirigiert, den Dienern befiehlt, Teukros schnell zu holen, dann den Chor verteilt, teils von Westen teils von Osten her den Strand nach Ajas abzusuchen! (V. 804.) Wie es sie selbst nicht im Zelte hält, wie sie fortstürzt, ihn auch zu suchen! Und sie, sie findet ihn mit dem Auge der Liebe, nicht die Mannen (V. 866 ff.).

Sie sorgt auch für den Toten noch, soweit sie kann; ach, es ist wenig. Sie bedeckt den Leichnam mit ihrem Mantel, denn selbst für einen Freund ist der Anblick schaurig, da aus den noch zuckend arbeitenden Adern das schwarze Blut hervortropft. Ihren wehrlosen Helden der Rache der Feinde zu entreißen muß sie andern überlassen, doch auch von ihr hält Eurysakes eine Locke in den

Händchen, als er an der Leiche ſitzt, um zu flehen, wenn die fremden, argen Männer kommen. In ihrem Herzen iſt neben dem ungeheuren Schmerz nur noch für Bitterkeit Raum, gegen die Götter, an deren Beiſtand ſie nicht mehr glaubt, da ſie ſolches geſchehen laſſen konnten (V. 949 f.), und gegen die Feinde, die ja nun frohlocken und triumphieren dürfen, denen aber vielleicht auch bald die Stunde der Vergeltung ſchlägt (V. 961 ff.). Für ſie ſelbſt bleibt der Witwenſchleier.

Athene.

Pallas Athene ſchirmt und ſchützt die Achäer vor Troja in unſerer Tragödie wie bei Homer; dieſes Mal aber gegen einen Feind im eigenen Lager, gegen den ſie auch in eigener Sache vorzugehen Veranlaſſung hat. Sie hat ſich die Rache für die ihr widerfahrene Kränkung vorbehalten und bis zu einer günſtigen Gelegenheit aufgeſpart; jetzt, wo der Mordanſchlag des Helden ſie auch objektiv zum Einſchreiten berechtigt, ſoll er dafür büßen, daß er in einem Augenblick unbeſonnener Überhebung ihre Hilfe zurückgewieſen hat.

Athene, die ſchlachtenfrohe Lieblingstochter des Zeus, iſt zwar eine Göttin, und Götter pflegen in der Tragödie nur von der Höhe des Theologeion aus zu den Menſchen in bedeutungsvollen Augenblicken, beſonders am Schluß, zu ſprechen; hier führt ſie der Dichter gleich im Prolog des Stückes ein als handelnde Perſon, neben Odyſſeus ſtehend, wenn auch ſeinem Auge unſichtbar. Auf dem Spielplatze, nicht auf dem Dach iſt ſie zu denken, denn ſie zeigt ſich Ajas, als ſie ihn aus dem Zelte ruft (V. 93). Es würde lächerlich ſein, wenn man annehmen müßte, Ajas renke ſich vor der Tür den Hals aus, um der Göttin auf dem Theologeion anſichtig zu werden.

Sophokles darf die Göttin als handelnde Perſon einführen, denn die Homeriſchen Götter ſind ja nur potenzierte Menſchen und alſo Charaktere. Ja, Odyſſeus vergißt im Geſpräch mit ihr offenbar, daß er eine Göttin vor ſich hat, ſonſt würde er V. 76 nicht beſchwörend zu ihr ſagen: „Nein, bei den Göttern!“ Mit

dem Auge ſucht der Zuſchauer die Göttin freilich vergebens, während ſie ſich in der Ilias den Menſchen leibhaftig zeigt: an dem ſchrecklichen Glanz ihrer Augen iſt ſie kenntlich (Il. I 200), wie Siegfried an den Völſungenaugen; von dem Gewicht ihres Leibes kracht die Achſe am Wagen des Diomedes. Die Glaukopis tauft Sophokles um in Gorgopis:

„Zeus' Tochter, unbezwungen, mit der Gorgo Blick"

nennt ſie Ajas V. 450; Odyſſeus ſieht ſie nicht (V. 15), und auch Tekmeſſa erzählt dem Chor, Ajas habe vor dem Zelt mit einem Schatten geſprochen (V. 301). Aber ihre Stimme tönt wie Erzdrommetenklang,[1] gleich der ehernen Stimme des Stentor und des Achilleus, als er im Zorne, ſonſt waffenlos, die heranſtürmenden Troer vom Lager wegſcheucht.

Schon vor dem Beginn des Stückes begleitet ſie wachſam, aber unbemerkt, ihren Liebling Odyſſeus (V. 36). Jetzt, wo er zweifelnd und doch auf der richtigen Spur vor Ajas' Zelt ſteht, ſpricht ſie zu ihm und uns, wie ihre Hand jenen geſchlagen, wie ſie ihn weiter hineingehetzt und getrieben hat in das Garn des Verderbens (V. 60), und triumphierend zeigt ſie dann den Unſeligen, ſehr wider den Willen ihres Schützlings. Sie begreift gar nicht, daß es dem edlen Odyſſeus widerſtrebt, ſeinen Feind im Elend zu ſehen, denn ganz verwundert fragt ſie ihn:

„Iſt nicht, den Feind verlachen, ſüßeſter Triumph?"
(V. 79.)

Man könnte auf die Vermutung kommen, die Göttin wolle mit dieſer Frage Odyſſeus nur auf ſeinen Edelmut prüfen. Doch dann müßte man eine Anerkennung erwarten, daß er die Probe beſtanden hat. Sie erfolgt aber nicht; auch entſpricht das übrige Verhalten Athenes unſerer Annahme, daß ſie ihre Herzensmeinung ausgeſprochen hat. Nein, es iſt wirklich ſo: der Menſch ſteht hier ſittlich hoch über dem Gott. Sie weidet ſich an dem Anblick des Unglücklichen, ſie lockt mit grauſamer Luſt alles aus ihm heraus, was er in ſeinem Wahn getan hat und noch tun will! Das ſchreckliche Gelächter erſchüttert ſie nicht, ſie ſagt in dem Gefühl der befriedigten und geſättigten Rache:

[1] Nachahmung von Äſchyl. Eumeniden 567?

„Siehst du, Odysseus, wie gewaltig Göttermacht?"

(V. 118.)

So empfinden wir Modernen, so wird auch Euripides empfunden haben angesichts der Handlungsweise und der Worte der sonst so herrlichen Tochter des Lichts. Es ist nicht möglich, hier etwas anderes zu entdecken als Schadenfreude, Rachsucht und Triumph über einen Gewaltigen, der aber eben nur ein Mensch ist. Man hat behauptet, der Dichter habe dafür gesorgt, daß nicht der kleinste Makel an ihrem Tun hafte. Dies ist nur dann richtig, wenn man den ausschließlichen Accent auf das Wort Tun legt und darunter nur versteht, daß sie Ajas durch den Wahnsinn unschädlich macht. Ihr Tun im Prolog aber ist für uns mitnichten makellos, noch weniger ihre Gesinnung, die man doch von dem Handeln nicht trennen darf, wo es sich um die Beurteilung des Charakters handelt. Uns, denen das Sittengesetz gebietet, selbst unsere Feinde zu lieben, ist solche unedle Grausamkeit, solches Schwelgen im Triumphgefühl gesättigter Rachsucht gegen Wehrlose empörend, schon wenn wir es bei Menschen sehen, geschweige denn bei einer Göttin.

Sicher aber hat es nicht in der Absicht des frommen Dichters gelegen, seinen Zuhörern die Gottheit verächtlich zu machen. Denn zum Schluß legt er der Göttin die mahnenden und warnenden Worte in den Mund:

„Die Besonnenen
Lieben die Götter und die Schlechten hassen sie."

(V. 132 f.)

Er will seinen Athenern auch hier an dem Schicksal des gewaltigen Mannes wie an dem des Ödipus zeigen, welch elendes Gemächte, welches Nichts wir armen Sterblichen vor den Herrschern dort droben sind, wie sie ihn erheben und zerschmettern je nach ihrem Belieben. Eine traurige, trübselige Wahrheit, welche uns aber auch heute noch täglich das Schicksal der einzelnen Menschen wie ganzer Völker predigt trotz unseres geläuterten Gottesbegriffs.

Philoktet.

Niemand, der den Charakter des Sophokleiſchen Philoktet verſtehen oder gar darſtellen will, darf an der klaſſiſchen Studie Leſſings im vierten Kapitel ſeines Laokoon vorübergehen.

Hat Leſſing den Verſuch einer weiteren Charakteriſtik damit nicht überflüſſig gemacht? Sollte es nicht gar eine Vermeſſenheit erſcheinen, nach ihm ſich noch einmal an eine Darſtellung jenes tragiſchen Charakters zu wagen? Vielleicht doch nicht. Ein umfaſſendes Bild Philoktets zu zeichnen hat Leſſing überhaupt nicht beabſichtigt. Er geht von der Frage aus, ob es nicht unkünſtleriſch und dem Weſen der Poeſie, ſpeziell der dramatiſchen, widerſprechend iſt, einen jammernden, ſchreienden Helden auf die Bühne zu bringen. Um dieſes Problem zu löſen, unterſucht er ſo, wie es eben nur ein Leſſing kann, den Philoktet des Sophokles vom Geſichtspunkte ſeines körperlichen Leidens und deſſen Wirkung auf die Zuſchauer und kommt zu dem Reſultat, daß der Dichter „Schönheiten erreicht hat, von welchen dem furchtſamen Kunſtrichter ohne dies Beiſpiel nie träumen würde“. Den Geſamtcharakter des Helden, wie er uns redend und handelnd entgegentritt, auf Grund der ganzen Tragödie nachzubilden hat nicht in ſeinem Plane gelegen. Dieſer Verſuch ſoll hier unternommen werden.

Wie Ajas, mit deſſen Charakter er auch grundlegende Züge gemein hat, iſt Philoktet ein Held erſten Ranges. Allerdings hat ihn ein verhängnisvolles Schickſal verhindert, vor Troja mit den anderen Fürſten zu wetteifern, und er kann nicht gleich Ajas auf unſterbliche Taten zurückſchauen. Und doch weiß jeder Zuſchauer, daß er einen Gewaltigen vor ſich hat. Philoktet darf ſich rühmen, des Herakles nie fehlenden Bogen zu beſitzen, und der Heros wird ſeine koſtbare Waffe keinem Unwürdigen geſchenkt haben. Ebenſo

ist jedem der spätere ruhmvolle Anteil des Helden an der Bezwingung der stolzen Feste wohlbekannt, wenn auch Homer ihn nicht besungen hat.

Auch in der Tragödie erweist er sich als ein Held. Philoktet ist der typische Held des Leidens und in diesem Heldentum so erhaben und unüberwindlich wie nur ein Achill oder Ajas auf dem Schlachtfelde. Eine einfache, aber starke Natur, prächtig in der Treuherzigkeit seines Wesens, offen und ehrlich, ohne eine Spur von List oder gar Falschheit, kindlich in seinem arglosen Vertrauen, dankbar für jede Wohltat nicht bloß Menschen, sondern selbst der leblosen Natur, die Guten liebend, die Schlechten hassend mit elementarer Kraft. Diese Kraft entspringt wieder dem ausgeprägtesten Zuge dieses erzgefügten Charakters, seinem Willen. Einen Felsen von Mann nennt ihn treffend Lessing, den die Wellen zwar tönen machen, aber nicht erschüttern können. Diesen Heros an Willenskraft vermag nichts zu beugen, keine Welt zur Nachgiebigkeit zu zwingen, kein Schmerz, keine Qual, auch die übermenschliche nicht, zu zermürben. Wie Ajas ist er nach altgriechischem Sittengebot der treueste Freund seiner Freunde, der unversöhnlichste Feind seiner Feinde. Eben dieser Grundsatz kommt in dem Tun des Helden bis in die äußersten Konsequenzen zum Ausdruck. Philoktet ist in seinem Rechte und in seiner daraus folgenden Handlungsweise nicht zu begreifen, wenn man diesen Gesichtspunkt außer acht läßt.

Sophokles hat im Philoktet die Größe menschlichen Leidens und den Heroismus eines stählernen Willens dargestellt. Der Anblick schrecklichen Leidens stimmt zum Mitleid, das Schauspiel einer es bezwingenden Willenskraft zur Bewunderung. Die ganze Größe des Mannes offenbart sich, wenn wir das Übermaß seiner Leiden und die Stärke seines Willens nicht jedes für sich betrachten, sondern beide miteinander verbinden und in Beziehung setzen. Wie grauenhaft die Qualen sein müssen, die er erduldet, wird erst klar, wenn man sieht, daß sonst keine Macht der Welt ihn in seinen Entschlüssen zum Wanken bringen kann: — und doch muß er schreien und wimmern, selbst in einem Augenblick, wo ihm alles darauf ankommt, seine Schmerzen zu verhehlen, und wir können einen Mann um seiner Schmerzensschreie willen nicht verachten, dessen

sonstige Unbeugsamkeit wir kennen gelernt haben. Umgekehrt stellt sich die Kraft seines granitnen Willens erst in ihrer ganzen Größe dar, wenn wir bedenken, daß sonst starker, andauernder Schmerz den Menschen mürbe zu machen und seinen Willen zu brechen pflegt, daß aber hier selbst menschliches Maß überschreitende Qualen, verbunden mit Entbehrung, Hilflosigkeit und Verlassenheit, ja daß sogar die Gewißheit, von allem Übel befreit zu werden und unsterblichen Ruhm dazu zu ernten, wenn er sich nur nachgiebig zeigt, ihn zu nichts bewegen, ihm nichts abringen können. Ja, dieser Wille bezwingt selbst Neoptolemos, sich ihm zu fügen. Nur dem Eingreifen höherer Gewalten gibt er schließlich nach, aber mit den letzten Worten, die er spricht, hebt er ausdrücklich hervor, daß er eben nur der Moira und dem allbezwingenden Schluß des Zeus folgt. Menschenmacht in jeder Form und Gestalt versucht sich vergebens an ihm.

Philoktet ist ein Held im Leiden. Fast zehn volle Jahre schon führt der Unglückliche an der öden Küste von Lemnos ein Dasein voll namenloser Qualen. — Die felsige Insel ist eine jener nördlichen Kykladen, welche nicht wie z. B. das liebliche Lesbos die Reize und Gaben eines milden Klimas schmücken. Hier herrschen die elementaren Gewalten einer wilden Natur. Die zerrissenen Klippen umbrandet ein oft aufgeregtes Meer; die eisigen thrakischen Nordstürme brausen über das Eiland hin, der Vulkan Mosychlos sendet aus seinem Schlunde die flammenden Garben eines verzehrenden Feuers empor: „Lemnisches Feuer" war bei den Griechen sprichwörtlich geworden für eine fressende Flamme und den versengenden Blick wilder Augen. Unten in der Tiefe hat Hephaistos mit seinen Gesellen, den Kyklopen, sein ungefüges Wesen, denn der „allbezwingende Glast" lodert aus seinen Essen. So ist der Mosychlos in der verheerenden Kraft seiner Ausbrüche dem Ätna vergleichbar, von dem Pindar (Pyth. I 17 ff.) singt, daß er mit Sizilien und Kymas Meeresgestade lastet auf des Typhos zottiger Brust. „Ihn [den Typhos] bändigt die Himmelssäule, die schneeichte Aitna, das ganze Jahr eisigen Schnees Pflegerin; aus ihren Schlünden brechen unnahbaren Feuers reinste Quellen, ihre Ströme senden tags hervor glühenden Dampf, doch in den Nächten wälzt sich des Gesteins feurige Glut zischend hinab in des tiefen Meeres

Spiegel.“ Eine ſo urſprüngliche, ungebändigte Natur, welche noch nicht zu „beſeelter Form“ geadelt iſt, wie ſonſt die landſchaftlichen Gebilde Italiens und Griechenlands, iſt weit davon entfernt, den Menſchen, und gar den antiken, zu erfreuen und zu erheben: ſie erſchreckt und ängſtigt ihn nur, denn ſie läßt ihn ſeine Ohnmacht und Nichtigkeit fühlen nach ihrem Gefallen.

An der ödeſten Stelle der ſpärlich bevölkerten Inſel hat man Philoktet ausgeſetzt; kein Menſch weit und breit hat hier ſein Haus gebaut, kein gaſtlicher Hafen lädt den Schiffer zur Einkehr. Darum naht ſich auch kein Segel der Küſte. Mit wem ſollte der Schiffer hier Handel treiben, unter welches wirtliche Dach ſollte er treten? Darum wird ſie gemieden; kein beſonnener Mann landet hier freiwillig, und wen ein Sturm hierher verſchlagen hat, der rudert wieder davon, ſobald er kann (V. 1, 2, 221, 300 ff., 800, 986). Hier iſt Philoktet nach der Ausſetzung aus dem Schlafe erwacht; die Flotte iſt verſchwunden, auch ſeine eigenen ſieben Schiffe, nichts hat man ihm zurückgelaſſen als Pfeil und Bogen, ſchlechte Lumpen und ein wenig Speiſe, er ſieht ſich allein ohne hilfreiche Hand in der troſtloſen Öde. So ſchildert er mit rührenden Worten ſeine Lage, ſeinen Jammer, ſeine Tränen nach dem Erwachen (V. 276 ff.). Und doch würde uns Modernen — anders freilich dem „geſelligen“ Griechen, — ein ſolches Schickſal noch nicht ſchrecklich erſcheinen, wenn nämlich der Betroffene im Beſitze ſeiner geſunden Glieder iſt. „Man denke ſich einen Menſchen in dieſen Umſtänden, man gebe ihm aber Geſundheit, Kräfte und Induſtrie, und es iſt ein Robinſon Cruſoe, der auf unſer Mitleid wenig Anſpruch macht.“ Aber Philoktet iſt dauernd hilflos und dazu von den unſäglichen Schmerzen einer unheilbaren Wunde gequält, die der giftige Zahn jener Schlange, der Wächterin des Chryſeheiligtums, ihm geſchlagen hat.

Der Biß hat nicht tödlich gewirkt, doch ſeine Folgen ſind ſchrecklicher als der Tod. Ein „übernatürliches“ Gift iſt in das Blut geträufelt, deſſen Kraft nie erliſcht. Es hält den Fuß unter chroniſcher Entzündung; eine offene Wunde hat ſich gebildet, aus der ſich unaufhörlich ſtinkender, fauliger Eiter abſondert. Die Eiterung verzehrt die Kräfte des Unglücklichen und hat den Fuß gelähmt, ſo daß er ihn mühſam nachſchleppen muß und die Freiheit der Bewegung gehemmt

ist. Doch damit nicht genug. Täglich ergreift den Dulder ein Krampf, der sich in mehreren rasch aufeinander folgenden Anfällen entlädt. Das Gift tobt dann in der Wunde und will sich einen Ausweg bahnen. Der Fuß glüht in Fieberhitze, dann brechen die Adern auf, und ein schwarzer Blutstrom quillt hervor. Zwei solcher periodischen Höhepunkte der Krankheit erleben wir auf der Bühne. Die Schmerzen sind bis auf das Unerträgliche gestiegen, der Dulder sucht jeden Laut zu unterdrücken, doch es geht über Menschenkraft. Wimmernd, ächzend sinkt er zu Boden; auch der Hartherzigste muß die Pein mitfühlen. Wie schwach ist dagegen z. B. die Wirkung des innern Fiebers, welches den vergifteten Weislingen schüttelt, und seiner Klagen, mögen sie auch noch so anschaulich seine Leiden malen. Das Leben ist Philoktet jetzt eine unerträgliche Bürde, er fleht Neoptolemos an, wenn er sein Schwert zur Hand hat, ihm den Fuß abzuhauen, sein Leben nicht zu schonen. Oder er soll ihn in den Krater des Mosychlos werfen, wie auch er ja einst mitleidig den Holzstoß angezündet hat, um Herakles von gleichen Qualen zu befreien. Endlich sinkt er in Ermattung, das Haupt neigt sich kraftlos, starker Schweiß bricht aus, er fällt in einen tiefen Schlaf. Doch ach! seine Wohltat ist ihm Plage. Denn schutz- und wehrlos liegt er da, jedem Tier eine Beute. Auch gibt ihm der Schlaf neue Kraft nur, um ihm zu neuen Qualen das Leben zu fristen. Und hier ist kein hilfreicher Mitmensch, der ihm den Schweiß von der Stirn trocknete, der Wein und Öl auf seine Wunden gösse, der ihn pflegte mit linder Hand und liebreich für Nahrung und Obdach sorgte. Allein, verlassen; nur das Echo, das von den Felsen widertönt, weint seinen Klagen nach. Mit harten, erbarmungslosen Augen schaut ihn die Einsamkeit an, wohin er blickt. Täglich ruft er den Tod, ihn zu erlösen; doch der geht ja kalt an dem vorüber, der ihn am inbrünstigsten herbeifleht.

„Nur wenn beide Fälle zusammenkommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken ebensowenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen; alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seine Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir

erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns."

Die schaurige Öde umfängt ihn, für ihn hat die heilige, nahrungspendende Erde kein Brot. Wenn der Hunger ihn quält und das Glück gut ist, so muß er zu seinem treuen Bogen greifen und die flüchtige Taube aus der Luft herunterschießen. Mit dem kranken Fuß muß er sich über Klippen und Felsen schleppen, um der erlegten Beute habhaft zu werden und nach dem verschossenen Pfeil zu spähen: denn jedes Geschoß seines Köchers ist unersetzlich für ihn. Schmerzen und Schwäche versagen es ihm, sich die geringste Behaglichkeit zu schaffen, er vermag sich nur vor dem Verhungern zu schützen. Über den Uferklippen haust er in einer Höhle mit zwei Öffnungen. Zwar kann er sich an ihren Ausgängen in den Strahlen der Morgen- und Abendsonne wärmen, zwar kann er sich vor dem stechenden Sonnenbrand und vor den eisigen Stürmen des Winters in ihr Inneres zurückziehen, aber sie bietet doch nur unvollkommenen Schutz vor Nässe und Kälte. Das Herz krampft sich uns vor Mitleid zusammen, wenn wir mit Neoptolemos diese Wohnstätte menschlichen Elends besehen. Eine Blätterstreu, den gemarterten Leib daraufzustrecken, ein kunstloser, offenbar mühselig angefertigter Holzbecher, ein Feuerzeug, bestehend aus einem harten und einem weichen Stein, und Lumpen, durchtränkt mit eklem Eiter — schaudernd erblickt sie Neoptolemos — das ist alles. Nicht einmal Holz zur Feuerung, ist vorhanden. Er muß es mühsam zusammenlesen, wenn der Tod durch Erfrieren droht und der eisige Hagel herunterprasselt. Eine Quelle war früher bei der Höhle, doch der tückische vulkanische Boden hat sie wieder eingeschlürft, und er muß nach Tümpeln stehenden Wassers suchen, um den brennenden Durst zu löschen. Die einzige Wohltat, welche der karge Boden spendet, ist eine Pflanze, deren kühlende Blätter die Glut der Wunde lindern. Auch für Kleidung kann er nicht sorgen, und so erscheint die abgezehrte Gestalt in zerlumptem Gewande, ungepflegt, grausam verwildert, Schauder und Mitgefühl zugleich dem erregend, der ihn erblickt. (V. 7, 10 f., 41 f., 290 f., 696 ff., 783, 824 ff., 16 ff., 32 ff., 296, 165, 287 ff., 797 f., 226.)

So spricht denn auch der Chor sein inniges Mitleid aus

mit dem Dulder in den tiefempfundenen Worten des ſchönen zweiten Staſimon (V. 678 ff.): nur Ixions Qual in des Tartaros Tiefen mag größer ſein als Philoktets. Aber jener hat ſich Zeus' Gemahlin in frevler Begierde genaht und iſt dafür auf das feurige Rad geflochten, das ihn ewig in ſchwindelndem Kreiſe dreht. Dieſer hingegen leidet und verdirbt unſchuldig, ein edler Mann. Staunen muß der Chor über des Dulders Kraft im Leiden:

„Wie er, hörend der brüllenden Wogen
Ringsum brandenden Graus, allein,
Wie er zu tragen vermochte dieſes
Leben, das tränenvolle.
Da, zu gehn ohnmächtig, er war ſein eigner Nachbar,[1]
Kein Mitmenſch im Leid, an deſſen fühlendem Buſen
Er ausweinen konnte die Qual, die ätzende, blutige;
Keiner, der den glühenden Strom des Bluts,
Quellend aus des eiternden Fußes Wunden,
Stillte mit lindernder Blätter Balſam,
Von der nährenden Erde ſie brechend,
Wenn das Übel ihn faßte.
Gleich dem Kind, das ohne der Amme Pflege,
Kroch er, ſich hier- und dorthin ſchleppend,
Wenn die freſſende Pein gewichen,
Wo er fände durch heilende Kräuter
Kraft und Stärke zu gehen. —
Nicht ward ihm heiliger Erde Saat, nicht andre Speiſe,
Die uns broteſſende Männer nährt,
Nur ſpärliches Wild, mit geflügeltem Pfeil
Vom ſchnelltreffenden Bogen erlegt, dem Hunger zu wehren.
Unglücklicher Mann, den nicht erfreut
Weines ein Trank, zehn Jahre lang,
Der nur ſpähte nach ſtehendem Waſſer,
Aus der Lache den Durſt zu löſchen."

Und die ſchlimmere Hälfte dieſes namenloſen Elends, die Verlaſſenheit und Hilfloſigkeit, welche an dem Herzen zehrt, verdankt er ſeinen hartherzigen, erbarmungsloſen Feinden, den Atriden und

[1] Der Text ſcheint verdorben.

Odyſſeus (vgl. Ajas), denen er doch niemals etwas zuleide getan hat. „Die moraliſche Größe beſtand bei den alten Griechen in einer ebenſo unveränderlichen Liebe gegen ſeine Freunde als unwandelbarem Haß gegen ſeine Feinde. Dieſe Größe behält Philoktet bei allen ſeinen Martern. — Sein Schmerz hat ihn ſo mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, ſeinen Feinden vergeben möchte."

Ja, er iſt in allen ſeinen Qualen doch ein echter Menſch geblieben in Liebe und Haß, er wird es bleiben, auch wenn ſie noch einer Steigerung fähig ſein ſollten, dafür bürgt die Unzerbrechlichkeit ſeines Willens. Wie er ſie haßt, die Ruchloſen, Schändlichen! Möchten die Olympier gleiche Leiden über ſie verhängen (V. 314 f.)! Dieſe ganz verruchten Atriden (V. 322), dieſer Schurke Odyſſeus, deſſen giftige Zunge nur böſe Reden kennt und arges Werk ſtiftet (V. 407 ff.)! „O, durchwühlte doch dieſer Schmerz," ſo ruft er bei einem Krampf, „deine Bruſt, Kephallenier! O, möchtet ihr beiden Atriden doch dieſe Krankheit die gleiche Zeit mit eurem Herzblut nähren!" (V. 791 ff.) Auch ſpäter (V. 1040 ff.):

„Du Heimaterde und ihr Götter, die dies ſchaun,
O Rache, Rache, wenn nicht jetzt, doch mit der Zeit
An ihnen allen, wenn auch ihr euch mein erbarmt!
Zwar leb' ich elend, ſäh' ich aber dieſe tot,
Geneſen würd' ich glauben von der Krankheit mich."

„Sein Schmerz hat ſeine Augen nicht ſo vertrocknet, daß ſie ihm keine Tränen über das Schickſal ſeiner alten Freunde gewähren könnten." Man ſollte allerdings meinen, daß die Fülle ſeiner Schmerzen keinen Raum mehr gelaſſen hätte, über das Schickſal derer zu klagen, die ſeinem Herzen nahe geſtanden. Und doch fließen ihm noch Tränen über ſeine Freunde. Sind es doch die Beſten, nicht bloß an Kampfesmut und Heldenkraft, auch an Biederkeit und Geradheit des Sinnes. Achilleus tot, Ajas tot,[1] Patroklos

[1] Es hätte nahe gelegen, daß der Dichter Philoktet fragen ließ, warum und wie ein Held von Ajas' Range geſtorben ſei: von weſſen Hand Achilleus gefallen, hatte ihm Neoptolemos ja ſogleich erzählt. Wohlweislich läßt Sophokles beide Sprecher darüber hinweggehen, denn Fragen und Auskunft hätten Neoptolemos, wenn er nicht mehr als nötig lügen wollte, das Konzept verdorben.

tot, der Liebling des Peliden, tot das junge Blut Antilochos, und der greise Nestor, sein alter, treuer Freund, darob in Kummer und Schmerz! Ach, es ist eine niederdrückende Wahrheit:

„Keinen schlechten Mann ergreift
Der Krieg nach seinem Willen, nur die Braven stets."
(V. 436 f.)

Denn die Argen leben und florieren: die Atriden, der Laertiade, diese Brut des Sisyphos, es lebt Diomedes, der würdige Genosse eines Odysseus, es lebt Thersites. Mit bitterer Ironie — es ist das einzige Mal, daß Philoktet die Götter anklagt, und charakteristisch für ihn, daß er dies tut, wo es nicht sein, sondern seiner Freunde Schicksal gilt — mit bitterer Ironie bemerkt er, wie herrlich doch die Götter alles hinausführen, wie kein Schlechter untergeht, ja wie sie sich freuen, die Frevler und Füchse selbst vom Hades wieder ausspeien zu lassen, dagegen mit Füßen zu treten, was gerecht und edel ist:

„Wie soll man es aufnehmen, wie es loben, wenn
Nach Gottes Walten spürend ich ihn finde schlecht?"
(V. 451 f.)

Um so mehr bleibt er dem Zuge seines redlichen Herzens treu, das ihn gelehrt hat, immer Gutes zu tun und dankbar zu sein dem, der ihm Gutes erwiesen. Diese Dankbarkeit erstreckt sich selbst auf die leblose Natur, auf unbeseelte Dinge. Er hat wahrlich wenig Grund, der wüsten Insel für Wohltaten zu danken. Und doch hat sie ihn ja beherbergt, ihr Boden hat ihn getragen, ihre Vögel haben ihn genährt, ihre Quellen ihn getränkt, die Höhle ihm Obdach gewährt. Das empfindet er im tiefsten Herzen; beim Abschied küßt er den Boden und ruft der Höhle und dem Lande ein Lebewohl zu. Sein treuer Bogen gar ist ihm ein lieber Freund und Gefährte, dem er Empfindungsvermögen beilegt. Auch er erinnert an eine gute, mitleidige Tat des Helden:

„Durch Wohltun hab' ich selber ihn gewonnen ja."
(V. 1452 ff., 533 f., 1408, 1128 ff., 670.)

Wie sollen wir dann seine Freude, sein Entzücken nicht mitempfinden, da sich ihm Neoptolemos als Sohn seines Freundes zu erkennen gibt! Sofort gewinnt er seine Freundschaft, weil er sich als Feind seiner Feinde erklärt, sein unbegrenztes Vertrauen,

denn er legt ihm sein kostbarstes Besitztum in die Hand, seine tiefe Dankbarkeit, als er ihm verspricht, ihn in die Heimat führen zu wollen.

Doch noch hat der Arme den tiefsten Punkt seines Elends nicht erreicht. Dieser ist da, als er sich von seinen neuen vermeintlichen Freunden aufs schmählichste betrogen und verraten und seines Bogens beraubt sieht. Aber eben dieses Stadium seines tiefsten physischen und psychischen Leidens offenbart am glänzendsten die Stärke seines ehernen Willens, den Triumph seiner „moralischen Größe".

Mit der Ankunft eines Griechenschiffes leuchtet ihm zunächst freilich eine Hoffnung auf. Mit welchem Entzücken erkennt er die Schiffsleute als Griechen, wie bittet er sie, sich vor seiner verwilderten Gestalt nicht zu fürchten, ihm ob seiner Verlassenheit ihr Mitleid zu schenken, wie freut er sich der Heimatlaute! Seine Hoffnung steigt, da sich der Führer als Sohn Achills zu erkennen gibt. Diesmal, so darf er hoffen, wird es ja nicht werden wie sonst, wenn Seefahrer landeten. Sie haben ihn zwar bemitleidet, haben ihm auch von ihren Speisen mitgeteilt, ihm wohl auch ein Gewand zugeworfen, seine Blöße zu decken. Aber ihn mitzunehmen, dazu hat sich niemand verstanden; er wäre ihnen mit dem verpestenden Geruch seiner Wunde und seinen Schmerzensschreien eine gar zu unbequeme Last geworden. Wohl haben sie versprochen, seinem Vater Poias Botschaft zu senden. Aber entweder muß er schon tot sein, oder sie haben ihn nur mit leeren Versprechungen vertröstet. Denn niemand ist erschienen, ihn zu erlösen.

Selbst Neoptolemos, der Sohn seines Freundes, scheint anfangs hartherzig genug zu sein, ebenso mit ihm zu verfahren, wie die andern, ihn auch in seiner Not zurückzulassen. Die ganze Herzensangst des Mannes spiegelt sich in seinen Bitten V. 468 ff., ihn doch nicht seinem schrecklichen Schicksal zu überlassen. Er beschwört Neoptolemos bei seinem Vater, bei seiner Mutter, bei allem, was ihm in der Heimat lieb und teuer ist. Er beansprucht ja nicht die geringste Rücksicht: als wertloses Beiwerk soll er ihn mitnehmen, ihn als gefühllose Last betrachten. Er weiß wohl, welch unnützer, beschwerlicher Ballast er ist, aber es handelt sich ja nur um eines

Tages Mühe. Man mag ihn hinwerfen, wohin man will, an den Bug, aufs Hinterdeck, in das faulige Waſſer des Raumes unten, überall hin, wo er am wenigſten die Ruderer beläſtigt. Neoptolemos braucht ihn auch gar nicht nach Trachis zu bringen; er mag ihn auf Euböa abſetzen, dann wird er ſich ſchon ſelbſt nach Haus ſchleppen. Er ſucht Neoptolemos zu Füßen zu fallen; ach, der Schwache, der Lahme vermag es nicht! Nur Erbarmen, Rettung! Iſt dies doch auch ein Tun, des Edlen wert, und jeder ſoll bedenken, daß den Sterblichen, auch wenn er im Glück iſt, überall Schrecken und Gefahren umgeben, und jeder, der zu ſtehen meint, ſehe ſich vor, daß er nicht falle.

Begreiflich ſein Jubel, als Neoptolemos nach ſcheinbarem Bedenken ihn mitzunehmen verſpricht, rührend ſeine Dankbarkeit, die er in atemloſen anaphoriſchen Relativſätzen gleichſam hervorſprudelt (V. 662 ff.), er drängt nach dem Schmerzenanfall zur Abfahrt, — und nun eröffnet ihm Neoptolemos, im Beſitze des Bogens, daß er nach Troja ſoll auf Befehl ſeiner Feinde, der Atriden, die ihn jetzt gebrauchen können. Jetzt entdeckt er, daß dieſes ganze Rettungswerk ein hinterliſtiges Schelmen- und Gaukelſtück iſt, eingefädelt und geleitet von dem Schlechteſten der Schlechten, Odyſſeus.

Wie viele Menſchen freilich gibt es, welche bei einer ſolchen Alternative handeln würden wie Philoktet? Dort winkt Heilung von der Wunde, Erlöſung aus der ſchauerlichen Verlaſſenheit, Leben und Wetteifer mit den erſten der Helden — und der Wettſtreit iſt dem Hellenen die Seele des Lebens —, ſchließlich unſterblicher Ruhm. Hier die Fortſetzung ſeiner Martern, aber in verſchärfter Form; denn jedem Unglücklichen iſt es beſſer, in hoffnungsloſem Elend weiterzuleben, als ſüße Hoffnungen aufſteigen und wieder verrinnen zu ſehen. Und ohne ſeinen Bogen ſieht er dem Hungertode entgegen.

Philoktet aber iſt keinen Augenblick darüber im Zweifel, wie er ſich zu entſcheiden hat. Dieſer Schurke Odyſſeus will ihn einfangen und im Triumph den Argeiern zuführen? Er ſoll das Hohnlächeln der Atriden ſehen, mit dem ſie ihn empfangen werden, er ſich für ihre ſelbſtſüchtigen Abſichten ausnutzen laſſen? Er ſoll ſich vor den Wagen dieſer drei Menſchen ſpannen, welche ihn, den Schuldloſen, in unergründliches Elend geſtürzt haben? Er müßte

seiner Natur, seinem innersten Selbst untreu werden, er müßte sich verachten, müßte zum Gespött der Fürsten, des ganzen Heeres werden, wenn er sich zum gehorsamen Diener seiner Todfeinde erniedrigte. Wer würde ihn dann noch — und mit Recht — eines Wortes würdigen? Zu wem könnte er sein Auge noch aufschlagen? Selbst die Götter würden ihm zürnen. Darum nein und tausendmal nein! Eher würde er auf die Schlange hören, die ihn zum Krüppel gemacht hat, eher würde er nach seinem Tode aus der Nacht des Hades wieder zum Licht emporsteigen. So hat er schon früher zu Neoptolemos gesprochen und dabei bleibt er; keine Vorstellungen, keine Bitten des Chors und Neoptolemos', keine Drohungen des Odysseus vermögen ihn auch nur einen Augenblick ins Schwanken zu bringen (V. 630, 1023 f., 1352 ff., 1382, 631 f., 624 f.).

In einer Steigerung von vier Stufen erfolgen die Versuche, den Widerstand des Helden zu brechen.

Den ersten unternimmt Neoptolemos (V. 915 ff.), nachdem er dem Entsetzten die Wahrheit enthüllt hat. Philoktet wird von seinem Übel geheilt werden und mit ihm Troja zerstören; das ist doch wahrlich Grund genug, gutwillig zu folgen. Philoktet würdigt ihn überhaupt keiner Antwort. Den Bogen, nur den Bogen!

„Verloren, ach verraten bin ich Armer. Was
Hast du getan mir! Gib zurück den Bogen! Schnell!"

Die bittere Not eines betrogenen, verzweifelten Herzens kann sich vielleicht nicht stärker kund tun als in dem Ausbruch, der nach Neoptolemos' Weigerung erfolgt. Verwünschungen, Vorwürfe, flehentliche Bitten überstürzen sich, in aufgeregten Kürzen sprudeln die Worte hervor (V. 932 hat drei aufgelöste Hebungen!), er spricht bald in der zweiten, bald, wie geistesabwesend, in der dritten Person (vgl. Teiresias vor Kreon), er schreit hinaus zum Wasser, zu den Klippen, zu den Felsen, zu den Tieren, was Achilleus' Sohn ihm angetan, ihm, dem Toten, dem Schatten eines Rauchs, und noch dazu mit schnöder Hinterlist. Er malt das Schicksal aus, dem er nun verfallen wird, er setzt zum Fluch an, doch er vollendet ihn nicht, denn noch vermag er nicht alle Hoffnung aufzugeben. — Daran aber, Neoptolemos' Verlangen zu erfüllen, denkt er nicht einmal. Der erste Versuch ist gründlich gescheitert.

Jetzt tritt Odysseus hervor, um es doppelt zu versuchen:

zunächſt mit roher Gewalt, dann mit teufliſch berechneter Liſt (V. 974 ff.). Die Schiffsleute ſollen ihn fortſchleppen, wenn er nicht freiwillig mitgehen will. Doch dann wird ſich Philoktet augenblicklich von den Felſen ſtürzen und ſein Haupt an den Klippen zerſchmettern. Man packt ihn, um ihn daran zu verhindern. Damit hat man ihn zu nichts gezwungen als zu einem bittern Vergleich zwiſchen einſt und jetzt. Damals hat man ihn ausgeſetzt als überflüſſige, läſtige Bürde, jetzt kann man ihn wieder gebrauchen: nach ſeinem Willen fragt man nicht. O, Fluch euch allen!

Odyſſeus hat ſich unterdes eines Beſſeren beſonnen. „Gehſt du nicht freiwillig, ſo bleib. Wir brauchen dich nicht; wenn wir nur deinen Bogen haben! Noch gibt es ſichere Schützen im Argeierheere wie Teukros und mich. So will ich denn mit deiner Waffe die Ehren gewinnen, die dir beſtimmt waren.“ Eine ſchwere Verſuchung für den Ärmſten, wenn er ſeinem Erzfeinde durch ſeinen Bogen noch zum Ruhme verhelfen ſoll. Trotz alledem bleibt er ſtandhaft, auch als ſich Odyſſeus und Neoptolemos mit dem Bogen entfernen.

Mit dem Abgange der beiden Gegenſpieler iſt für Philoktet eine neue Situation geſchaffen. Der Kampf mit jenen beiden hat bis jetzt alle ſeine Sinne und Kräfte in Anſpruch genommen und ihn in der höchſten ſeeliſchen Aufregung gehalten. Nunmehr ſetzt die natürliche Reaktion ein, die Spannung weicht. Eine Ruhepauſe, während welcher der Held ſich ſeines Verluſtes und ſeiner zukünftigen Lage erſt klar bewußt wird. Dies zeigt ſein verzweifelter Klagegeſang (V. 1081 ff.). Der Chor benutzt wohlmeinend die größere Ruhe Philoktets zu einem dritten Verſuche der Umſtimmung. Der Augenblick iſt gut gewählt. Vor dem Dulder ſteigt drohend das Geſpenſt der Verlaſſenheit auf, diesmal in ſchrecklicherer Form. Nach langer Zeit hat er wieder das ſüße Glück menſchlicher Geſellſchaft gekoſtet und ſoll nun abermals hinausgeſtoßen werden in die Öde, noch dazu ohne ſeinen letzten Troſt und Freund, den Bogen. Er klammert ſich an die Menſchen ſolange als möglich, denn als er im Unmut über die Wünſche des Chors dieſen auffordert, ihn auch zu verlaſſen, und der Chor erfreut Miene macht, zum Schiffe zurückzukehren, da fleht er ihn an, doch zu bleiben. Nimmer aber wird er folgen, ſelbſt wenn der blitzſchwingende Zeus ihn mit ſeinem Donnerſtrahl verbrennen

wird. Um eine Waffe bittet er, seinem Vater in den Hades zu folgen. Dann schleppt er sich in die Höhle.

Zum letztenmal naht Neoptolemos, den Helden zu bewegen. Der Erfolg ist derselbe wie früher. Jetzt gibt er ihm den Bogen zurück, und damit hat er ein neues, das letzte noch übrige Mittel gewonnen, um auf ihn einzuwirken. Der betrogene und beraubte Philoktet war zu erbittert, um den Wünschen seiner Gegner zugänglich zu sein. Philoktet, durch die Reue und den Edelmut des Jünglings entwaffnet und beruhigt, läßt sich vielleicht versöhnen. Noch einmal stellt Neoptolemos ihm alles vor: „Der Mensch muß das Schicksal, welches die Götter über ihn verhängen, in Geduld ertragen; du aber hast deinen Sinn verhärtet und beharrst im selbstgewählten Leid, taub gegen die Mahnungen deines Freundes, der es gut mit dir meint. Folge drum, wo dir Heilung und Ruhm winkt."

Trotz des sichtlichen Eindrucks, den diese Reihe schwerwiegender Gründe macht, ist doch alles vergebens gesprochen. Der Held kann sich nicht untreu werden; er müßte sich selbst verachten, wenn er nachgäbe. Dieser Mann würde sich zerstören, wenn er sich zu einer Handlungsweise bestimmen ließe, die wider seine Natur ist. Von den Urhebern seines Elends aber sich für deren eigennützige Zwecke gebrauchen lassen ist wider seine Natur. Darum bleibt er fest auch bei diesem letzten Versuch. Ja, die Energie dieses Willens überwindet selbst den Sohn Achills, denn wie mit Zaubermacht bringt er ihn dahin, seine Einwilligung zur Fahrt nach Trachis zu geben.

Daß das Eingreifen des gottgewordenen Herakles ihn schließlich doch nach Troja zwingt, ist kein Beweis von Inkonsequenz seines Charakters. Dem Willen der Götter muß er sich eben als schwacher Mensch ergeben, und er spricht das deutlich aus in seinen letzten Worten:

„Lebe wohl, du meerumgürtetes Lemnoseiland,
Und geleite mit glücklicher Fahrt mich ohn' Gefährde,
Wo die gewaltige Moira hin mich sendet
Und der Freunde Wille und allbezwingend,
Die es verhängte, die Gottheit."

Alſo nicht ſein Wille iſt es, daß er geht, die höhere Macht gebeut es, ihr muß er ſich beugen. Er ſelbſt aber bleibt, der er von Anfang geweſen iſt: trotz menſchlicher Klagen ein Held von eherner, unbezwinglicher Willenskraft.

Als ſolchen werden wir ihn immer bewundern.

Neoptolemos.

Neoptolemos iſt ein junger Epigonenheld, deſſen Taten aber bereits Homer kennt. Il. XIX 326 — dieſe Stelle ſcheint freilich eine jüngere Zudichtung zu ſein — erwähnt Achilleus ſeinen Sohn, der ihm in Skyros aufwächſt, XXIV 466 ſoll Priamos den Peliden auf Hermes' Geheiß um Erbarmen anflehen um ſeines Vaters, ſeiner Mutter, ſeines Kindes willen. In der Unterwelt (Od. XI 506 ff.) erzählt Odyſſeus dem darob erfreuten Schatten Achills von dem Ruhme ſeines Sohnes, wie er vor Troja trefflich war in Rat und Tat, wie er, ohne zu erblaſſen oder ohne eine Träne von der Wange abzuwiſchen, in den Bauch des hölzernen Pferdes geſtiegen iſt, während allen anderen Helden die Glieder zitterten und die Tränen rannen; wie er mit feſtem Griff das Schwert und die erzbeſchwerte Lanze faßte und Unheil den Troern ſann. Und als Telemach in Sparta eintrifft, rüſten Menelaos und Helena den Hochzeitszug, der ihr einziges Kind Hermione nach der Hauptſtadt der Myrmidonen entführen ſoll in die Arme des Neoptolemos, dem ſie der Vater ſchon vor Ilios als Gemahlin zugeſagt hat.

Sophokles fand alſo auch dieſe Geſtalt im Epos ſchon vor; dennoch beſeelte er ſie in der Tragödie erſt mit ſeinem Geiſte, denn in dieſer feinen Durchbildung des Charakters kennt ſie das Epos nicht.

Zu gemeinſamer Tat berufen, ſtehen Odyſſeus und Neoptolemos ſonſt im ausgeſprochenen Gegenſatz: dort ein gereifter Mann, hier ein unerfahrenes junges Blut, jener ein harter Realiſt mit all den häßlichen Zügen, welche die rückſichtsloſe Gier nach Geltung und Macht denen aufzudrücken pflegt, welche die Ideale des Lebens hinter ſich geworfen haben, dieſer ein tatendurſtiger

Jüngling, vor dem das Leben im goldenen Schimmer des Morgenglanzes ſich weit und unermeſſen dehnt, das ihn einlädt, auf ſeinen Bahnen nach hoher Tat zu jagen. Der Gegenſatz dieſer beiden Charaktere ſetzt die Handlung in Bewegung und verleiht der Tragödie in Verbindung mit der felſenfeſten Haltung Philoktets den ihr eigentümlichen Reiz.

Neoptolemos iſt das Idealbild eines reinen, hochſtrebenden Jünglings, der dem Adel ſeines Geſchlechts Ehre machen will und danach dürſtet, ſeinem hohen Vater gleich zu werden oder ein Beſſerer: edel und wahr, hochſinnig und tapfer, heißblütig und, wenn es gilt, doch wieder beſonnen, ein Feind der Verſtellung und Lüge. Er unterliegt der Verführung wohl kurze Zeit, aber das Metall ſeiner Seele iſt zu edel und gediegen, als daß der giftige Hauch der Lüge ſeinen reinen Spiegel dauernd trüben könnte, eine Natur, wie ſie dem Patrioten Sophokles in einer Zeit beginnender Sittenverderbnis als Muſter vorgeſchwebt haben mag für die Jugend ſeines ſchwerbedrohten Volkes.

Neoptolemos iſt es nicht vergönnt geweſen, ſeinen Vater von Angeſicht zu ſehen. An dem Schauplatz ſeiner künftigen Taten landend, kann er den Toten nur beweinen und begraben (V. 351 ff.).[1] Stürmiſchen Jubelruf erheben die Achäer, als er ſich zeigt: er iſt dem großen Sohn der Thetis wie aus dem Geſicht geſchnitten. Er ſelbſt berichtet darüber Philoktet:

„Und rings im Kreis das ganze Heer ſogleich
Begrüßte mich beim Landen, alles ſchwor zu ſehn
Lebendig wiederum Achilleus, der doch tot.“ (V. 354 ff.)

Doch Neoptolemos zeigt ſich auch durch andere Eigenſchaften als der Sohn ſeines Vaters. Noch hat er keine Taten zu verzeichnen, aber wir ahnen ſchon den künftigen Helden. — Waffen ſind die Freude des Mannes, wie bereits Homer beobachtet. „Das Eiſen zieht den Mann an.“ Nun will Neoptolemos zwar den Bogen Philoktets in ſeinen Beſitz bringen, aber auch davon abgeſehen leuchtet aus ſeinen Fragen und Worten die mit ehrfürchtiger Scheu

[1] Proſaiſche Berechnung wird leicht ausfindig machen, daß der Sohn beim Tode des Vaters noch nicht zum Jüngling herangewachſen ſein kann. An dieſer wie an anderen dem Epos entlehnten Ungereimtheiten darf man keinen Anſtoß nehmen.

gemiſchte Begierde, dieſe berühmte, heilige Waffe zu berühren, um ſie zu bewundern und ſich an ihrem Anblick zu erfreuen (V. 654 ff.). Pfeil und Bogen ſind die Reliquien eines gewaltigen Heros, den der Glanz der Göttlichkeit umſtrahlt. Dieſer Heros aber weiſt auf ſeinen künftigen Ruhm hin und ehrt ihn und Philoktet mit dem Vergleich eines Löwenpaars (V. 1436). Und der junge Löwe zeigt drohend ſeine Pranke in dem Augenblick, wo Odyſſeus zum Schwerte zu greifen wagt. Wie beſchämend iſt für den Laertiaden die überlegene Ironie, mit der Neoptolemos den Rückzug des Mannes begleitet, der ſchon zehn Jahre im Felde gelegen hat!

Doch das latente Heldentum kann ſich im Drama nicht äußern, denn die Bühne iſt nicht der Ort für Lanzenwurf und Schwerterſchlag. Die hier auszufechtenden Kämpfe ſind geiſtiger Natur. An Neoptolemos ſtellt der Dichter dar, wie die Seele dieſes ſittlich reinen Jünglings auf die Einwirkungen eines Verführers einerſeits und menſchlichen Unglücks anderſeits reagiert, wie ſie von der Verführung umgarnt wird, dann aber ſich von den Feſſeln der Lüge befreit und zu höherer, weil durch ſchweren Kampf geſtählter und geläuterter Sittlichkeit emporringt. Darin beruht der Reiz, welchen dieſer Charakter auf den Leſer ausübt.

Wie ſein Erzeuger nie mit argem Trug gehandelt hat, ſo haßt auch Neoptolemos das Böſe an ſich und will ſeine Seele rein halten von Lüge und Verſtellung (V. 86 ff.). Das iſt auch Odyſſeus nicht verborgen:

„Ich weiß, mein Sohn, daß nicht geſchaffen dich Natur,
Solches[1] zu ſagen, Schlechtes auszuklügeln nicht.“ (V. 79 f.)

Doch ein Odyſſeus weiß auch, wie man ſolche Seele ködert, und das erſte, was er erreicht, iſt der Zweifel:

„Zu lügen alſo dünket dich verwerflich nicht?“ (V. 108.)

Der Appell an ſeine Ruhmbegierde räumt die letzten Bedenken weg, und Neoptolemos entſchließt ſich, gewiſſermaßen mit zuſammengebiſſenen Zähnen, zur Schlechtigkeit (V. 120):

„Wohlan, ich will es tun denn, fort mit jeder Scham!“

Einmal entſchloſſen will er nun auch keine halbe Arbeit tun (V. 122); und in der Tat, der Meiſter hat, wie es ſcheint, einen gelehrigen

[1] d. h. Lügen.

Schüler gefunden. Neoptolemos operiert mit einer Umsicht und Verstellung, die für solche Jugend fast zu meisterhaft ist (V. 248 ff.). Mit welchem Biedermannstone weiß er sein Lügengewebe vorzutragen, mit welcher Schlauheit — freilich nach der Anweisung eines Erfahrenen — sich in das Vertrauen des treuherzigen, arglosen Philoktet einzuschmeicheln! Indem er die Atriden und Odysseus auch als seine Feinde bezeichnet und sie mit Schmähungen überhäuft, tut er einen klugen Schachzug, denn gemeinsame Feinde knüpfen ein starkes Band zwischen zwei Menschen. Wie anschaulich schildert er seinen angeblichen Zwist mit den dreien, wie wirkungsvoll stellt er sein aufbrausendes Temperament zu der kalten Selbstbeherrschung des Odysseus in Gegensatz! Auch mit schönen Sentenzen, wie folgende, verbrämt er seine Rede:

„Und wo das Schlechte stärker als der brave Mann,
Wo untergeht das Gute und der Feigling herrscht,
Mit solchen Menschen geb' ich mich zufrieden nicht."
(V. 454 ff.)

Ferner macht er Philoktet ganz überzeugend weis, daß er nunmehr ein beschauliches Dasein zu Hause auf dem Felsen Skyros führen wird. Raffiniert ist auch sein scheinbarer Abschied und das berechnete Zögern in der Erfüllung von Philoktets flehentlicher Bitte, wie die Wirkung beweist (V. 464).

Doch das Korrektiv kommt bald von Philoktets Seite, diesem selbst unbewußt. „Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolemos bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nötig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue, Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolemos zu seiner Natur wieder zurück." Der erste Schmerzenanfall des Unglücklichen erweckt sein tiefes Mitleid, in seinem Herzen brennt die Scham, den arglos Vertrauenden durch schnöde Lüge getäuscht zu haben, bittere Reue über die Beihilfe an dem schändlichen Werk ergreift ihn. — Der zweite Anfall bewirkt die Umkehr, die sich in zwei Stufen vollzieht. Die erste ist die Eröffnung der Wahrheit, welche sich nach heftigem Seelenkampf V. 915 herausringt. Wie schwer die Pein ist, unter der sich seine sittliche Wiedergeburt vollzieht,

zeigen die vorhergehenden Verse von 895 an, besonders deutlich V. 902 f.:

„Ach, Widrigkeit ist alles, wenn man die Natur
Verkehrt, die eigne, tuend, was nicht Ehre bringt."

Doch damit, daß er das Lügengewebe zerreißt, ist das Werk erst halb getan, denn im Bewußtsein der Verantwortlichkeit für das Mißlingen der Mission behält er den Bogen noch zurück. Der schließliche Triumph des Guten kann aber schon jetzt nicht mehr zweifelhaft sein. Der Verzweiflungsschrei, der Jammer Philoktets hallen in seinem Gewissen wider, zwingen es zu der zweifelnden Frage: „Was tun, ihr Männer?" (V. 974.) Noch einmal gewinnt der entschlossene Mann Macht über den schwankenden Jüngling, doch nicht lange. Während Neoptolemos sich mit Odysseus zum Schiff begibt, ficht er den letzten schweren Kampf aus gegen die unedlen Gewalten in seiner Brust, und das Gute erringt den Sieg. Er kehrt um und gibt den Bogen zurück, komme, was da wolle. Und es ist, als habe ihn der Kampf, dessen wechselnde Phasen wir erleben, in dieser kurzen Zeit zum Manne gereift, so bewundernswert in ihrer Ruhe, Besonnenheit und Überzeugungskraft ist die letzte Rede, mit der er den Helden nun seinerseits zur Umkehr zu bewegen sucht. Daß es ihm nicht gelingt, ist nicht seine Schuld.

Der erquickende Hauch der Reinheit, welcher von diesem idealen Charakter ausgeht, trägt nicht am wenigsten zu der stillen Befriedigung bei, mit welcher der Leser von diesem Drama scheidet.

Deianeira.

Deianeira gehört zu jenen Frauen, denen die Moire bei ihrer Geburt das Angebinde in die Wiege gelegt hat, ein kurzes, aber höchstes Glück um ein Leben voller Qual und Entsagung zu erkaufen. Sie ist eine Karyatide, deren Haupt eine wuchtende Last trägt wie schweres Marmorgebälk, und deren Haltung doch edel ist und bleibt bis in die letzte Linie ihrer Gestalt. In die Seele dieser Frau können wir nur mit Bewegung und Rührung schauen. Liebe und Güte ist der Urquell ihres Wesens, nur Liebe und Güte strömt dieses Herz aus, das kein häßlicher Zug entstellt, das sich immer gleich bleibt in selbstloser Hingebung und Sorge für andere. Darum ergreift uns auch der Anblick ihres wahrhaft tragischen Schicksals mit doppelter Gewalt, denn wir sehen das schwerste Leid über ein Wesen kommen, das nur Freude und Glück verdient.

Jokaste ist bei aller ihrer Großheit doch oberflächlich und frivol, Antigone bei aller Liebe und Selbstlosigkeit schroff und leidenschaftlich, Elektra hat langes Leiden bitter und hart gemacht: Deianeiras Charakter haften kaum menschliche Schwächen an, und wo sie fehlt — es ist das einzige Mal in ihrem Leben — da geschieht es in der Angst eines liebedürstenden Herzens, „sie fehlte," sagt Hyllos zu seinem Vater, „weil sie Gutes erstrebte" (V. 1136). Mit Recht nennt Rohde, sprachlich zwar inkorrekt, aber sachlich treffend, Deianeira die „innigste" Frauenseele, die Athens Bühne beschritten hat, mit Recht bemerkt v. Wilamowitz, daß „wir an dieser Frau, neben Jokaste [?] dem feinsten weiblichen Charaktergemälde des Sophokles, reine Freude haben können".

Dieses Herz erfüllt demütiger Stolz und hingebende Liebe zu einem Helden, der mit seinem Ruhme die Welt erfüllt und der sie zu seinem Weibe erkoren hat; ihren Kindern ist sie die zärtlichste

Mutter, ihren Dienern die gütigſte Herrin, inniges Mitleid erfüllt ſie beim Anblick fremden Leides, den Unglücklichen ſpendet ſie Troſt und trocknet ihre Tränen, ſtill waltet ſie im Hauſe, das Geſinde überwachend, ſelbſt fleißige Hände regend, ihre Kinder lehrend. Alles vergilt ihr mit Liebe und Verehrung; doch das kann ihr Herz nicht erfüllen. Mit qualvoller Sehnſucht harrt ſie des ach! faſt immer fernen Geliebten, denn nur er iſt der Mittelpunkt ihrer Gedanken. Und wieviel muß ſie ihm verzeihen, wie oft hat er ihre heiligſten Rechte gekränkt! Doch aus der Fülle ihrer Liebe ſchöpft ſie immer neue Vergebung, ſie harrt und duldet ein langes Leben hindurch; aber ſie kann es nicht weiter tragen, als ſie ſelbſt in beſter Abſicht, von einer dunkeln Gewalt getrieben, zu einem verzweifelten Mittel greift und das Leben desjenigen zerſtört, deſſen Liebe ſie ſich erhalten will.

Sophokles liebt es, den Hörer ſofort in die Grundſtimmung des Helden oder der Heldin zu verſetzen, wie wir es bei Ödipus, Antigone, Elektra und Ajas ſehen. So offenbart auch Deianeira ſogleich in dem ſchwermütigen Eingang, was ihr Inneres bewegt:

„Es geht ein Spruch der Menſchen ſchon von grauer Zeit,
Daß man ein Menſchenleben nicht ergründet, ob
Es glücklich war, ob nicht, eh es erloſchen iſt.
Ich aber weiß, noch eh ich in den Hades geh',
Daß mir ein Los geworden unglückſelig, ſchwer." (V. 1 ff.)

Finſtere Wolken haben ihr Leben umhüllt ſeit ihrer Mädchenzeit. Nur einmal iſt die Sonne mit blendendem Glanz durchgebrochen. Doch das iſt nicht immer ein gutes Zeichen, iſt es auch bei ihr nicht geweſen, denn bald hat Helios ihr ſein Antlitz wieder entzogen. Eines Königs Tochter war ſie, und hat doch nicht einmal Schutz gefunden vor drohender Gewalt. Selbſt die Tage des Frühlings im Menſchenleben, die ſie V. 144 ff. ſo ſchön ſchildert, hat ſie nur bei andern geſehen. Sie, die aufbrechende Mädchenknoſpe, hat ein Scheuſal für ſich begehrt, der Flußgott Acheloos. Als Freier iſt er bei ihrem Vater erſchienen und abgewieſen, aber immer drohender hat er ſie verlangt, in immer entſetzlicherer Geſtalt: als Stier, als ſchillernde, ſich ringelnde Schlange, als Menſch mit einem gräßlichen, waſſertriefenden Stierkopf. So iſt der Tag der Vermählung, dem ſich jedes Mädchen entgegenſehnt,

ihr schrecklicher erschienen als der Tod, den sie oft herbeigefleht hat (V. 16).

Doch in der höchsten Not ist der Retter gekommen, „Alkmenens und Zeus' berühmter Sohn" (V. 19), in der Kraft seiner Jugend um sie zu freien. Und zitternd, sinnlos vor Angst hat sie dem Schauspiel beigewohnt, als beide Freier um sie kämpften. Der Chor schildert das Ringen des Heros mit dem Ungetüm (V. 503 ff.), denn ihr Auge sah nichts, ihr Ohr hörte nichts, obwohl sie dem Kampfe beigewohnt hat, der ihr Schicksal entscheiden sollte.

Der Sieg ist errungen; erlöst, befreit wird sie des Retters Gattin, und ein noch festeres Band schlingt sich von ihr zu ihm, da er sie noch einmal vor Schmach bewahrt. Nun zieht sie ein, von dem Arme des stärksten der Hellenen beschirmt, glücktrunken, in die Burg von Tiryns. Dankbarkeit, Stolz, Verehrung schwellen ihren Busen: der Götterssohn, „der herrlichste von allen" (V. 177), hat sie gewürdigt, die Gefährtin seines Lebens zu werden. Sie aber vergilt ihm mit einer Liebe, wie sie das Herz eines Weibes niemals tiefer und treuer empfunden hat. Herakles ist die Sonne ihres Lebens, mit ihm wird auch ihr Licht leuchten oder erlöschen.

Es ist ein kurzer Traum gewesen. Das Leben an der Seite eines Gewaltigen bedeutet kein Glück. Das erfährt auch Deianeira. Rastlos, ruhelos muß der Gemahl im Dienste eines andern auf Erden schweifen, sie läßt er einsam im Hause mit der nagenden Angst um sein Leben. Wir hören von ihr und andern, wie sie sich quält in den endlosen Nächten ihres einsamen Lebens um den Geliebten. Aus süßem Schlummer jagt es sie auf, ihre heißen Tränen fließen, die greise Amme, der mitfühlende Chor bestätigen ihren Schmerz (V. 175, 41, 49, 105 ff., 650 ff.). Er aber kommt nur, um in ihren Armen auszuruhen von langer Mühsal und dann wieder fortzustürmen in neue Kämpfe. Er zeugt Kinder, die er kaum einmal sieht, wie der Landmann seine Saat auf fernem Felde ausstreut und nur wiederkommt, um die Ernte zu bergen (V. 31 ff.). Ihr läßt er die Sehnsucht, das Harren, die Angst, ihr die Sorge für die Pfänder ihrer Liebe. So kann sie denn mit der Erfahrung des gereiften Weibes Mädchen- und Frauenlos miteinander vergleichen:

„Die Jugend freilich wächst heran und tummelt sich
An Plätzen, wo sie nicht des Gottes Sonnenglut,
Nicht Regen scheuchet, nicht der Winde Ungestüm:
Die Freude trägt empor ihr Leben, mühelos
Bis zu der Stunde, wo die Jungfrau wird ein Weib
Genannt und in der Nacht gewinnt ihr Sorgenteil,
Um ihre Kinder bangend oder den Gemahl." (V. 144 ff.)

Doch dies Schicksal ist eben Frauenlos, und Tausende teilen es mit ihr. Aber es ist nicht das Schlimmste. Ein schönes Wort sagt: eine Frau verzeiht alles, nur keine Untreue. Sie hat auch verzeihen lernen müssen, wo es der Natur des Weibes widerspricht. Herakles ist ein Koloß an physischer Kraft, aber auch an zügelloser Sinnenluft. Er genießt den Leib ungezählter Frauen (V. 460), er bricht seiner Gattin die Treue, so oft er den Minnesold erringen kann, pochend auf sein Halbgottrecht und auf seine sieghafte Stärke. Auch darin sich zu ergeben hat sie lernen und sich mit dem schwachen Troste begnügen müssen, daß Eros unbezwinglich ist und daß auch der hohe Kronide seiner Macht unterliegt.

Das aber ist das Bitterste für ein edles Weib, die Liebe zu dem Erwählten ihres Herzens festhalten und doch mit ansehen zu müssen, wie er sich von ihr abwendet und sie betrügt. Betrügen ist hier nicht einmal das richtige Wort; er hat sich niemals die Mühe gegeben, seine Untreue ihr auch nur zu verbergen. Sie aber hat den schwersten Kampf gekämpft und hat über sich selbst gesiegt; sie hat immer verziehen, und nie ist ein Wort des Vorwurfes über ihre Lippen gekommen (V. 461 f.). Doch ihr Glück ist unwiederbringlich zerstört, ihr Herz ist darüber gebrochen. Darum nennt sie ihr Leben unglücklich und schwer.

Das Unglück jedoch, das kleine Menschen verbittert und auch wohl schlecht macht, hat diese Frau geadelt. Das Leben ist ihr nicht nur eine Schule im Verzeihen, sondern auch in der Selbstbeherrschung geworden, die sie von früh an und im Stück bis zu ihrem Abgange von der Bühne auch in schwerster Lage übt, im wohltuenden und bewundernswerten Gegensatze zu Herakles. Und anders als er ist sie immer keusch (V. 580), immer treu geblieben. Wo aber Treue ist, da ist auch Wahrheit. Sie verabscheut die Lüge: wie eindringlich ermahnt sie Lichas, wahr zu sein, auch wo sie

ahnt, daß er die Wahrheit ihr nur zu verhehlen ſucht, um ſie zu ſchonen:

„Sprich immer nur die Wahrheit, denn dem freien Mann
Iſt es ein arger Makel, wenn er Lügner heißt."
(V. 453 f.)

Daß ein Herz ſo voll Liebe und Güte, wie das ihre, und zugleich ſo von Leiden heimgeſucht, auch mit dem Unglück andrer Mitleid empfindet, iſt nicht weiter zu verwundern. Wie innig vermählt ſich mit der ſchwermütigen Erfahrung von der Unbeſtändigkeit des menſchlichen Glücks ihr Mitgefühl mit den Gefangenen, wenn ſie ſagt:

„Es muß, wer in des Lebens Tiefen ſchaut,
Zittern für den, der glücklich, daß er kommt zu Fall.
Denn tiefes Mitleid faßt mein Herz, ihr Freundinnen,
Wenn dieſe Unglückſeligen im fremden Land
Ich irren ſehe heimatlos, ach, vaterlos,
Die vordem Kinder waren freier Männer doch
Und dafür tauſchen mußten bittres Sklavenlos."
(V. 295 ff.)

Denn welche Macht ſichert ihre Kinder vor dem gleichen Schickſal? Sie ſcheint mit prophetiſchem Auge in die Zukunft zu blicken, wenn ſie den Zeus Tropaios bittet, von ihren Kindern einſt ein gleiches Bitternis abzuwenden, oder doch, wenn er es wirklich beſchloſſen habe, ſie ſelbſt wenigſtens vorher hinwegzunehmen und ihr den Anblick vertriebener, heimatloſer Lieben zu erſparen (V. 303 ff.). Der Dichter brauchte uns gar nicht erſt anzudeuten, mit welcher Zärtlichkeit ſie an ihren Kindern hängt — er tut es durch die innige Anrede Deianeiras an ihren älteſten Sohn Hyllos (V. 61): „mein Kind, mein Sohn" — wir würden es bei einer ſolchen Frau von ſelbſt annehmen müſſen. Hat ſie aber nicht wirklich allen Grund, aus den Vorgängen der letzten Vergangenheit Trübes für die Zukunft der Herakliden zu ahnen? Schon jetzt, noch bei Lebzeiten ihres Gemahls, ſeit er in die Fremde gezogen iſt, ohne ihr zu ſagen, wohin, iſt ihre Kinderſchar zerſtreut, ſie ſelbſt hat in die Fremde ziehen müſſen mit Hyllos allein, ſonſt nur von ihrem Geſinde begleitet.

Auch auf dieſes erſtreckt ſich ihre Güte wie auf alle Menſchen, mit denen ihr Los ſie zuſammenführt; die Gegenliebe, die ſie dafür erntet, erkennen wir an dem Chor der Mädchen von Trachis.

Das Härteſte zu erleben ſteht ihr in dem Augenblicke bevor, wo ſie von der Pein eines fünfzehn Monate langen Harrens befreit iſt und in Jubel ausbricht über die endlich bevorſtehende Ankunft des trotz alledem geliebten Helden. Ihm gilt die erſte Frage, die ſie hervorſtößt:

„Zuerſt, der Männer liebſter, ſage mir, was mich
Zuerſt verlangt zu wiſſen, lebt mein Herakles?“
(V. 232 f.)

Denn er iſt es ja, an dem ſie hängt und ohne den ſie nicht leben kann und mag. „Bleibt er uns erhalten, ſo leben auch wir; iſt er tot, ſo ſind auch wir dahin,“ ſagt ſie zu ihrem Sohne; dieſes „wir“ gilt aber in erſter Linie von ihr ſelbſt. Doch trotz des Dankes an Zeus, trotz der Aufforderung an den Chor, den Päan anzuſtimmen (V. 200 ff.), iſt es, als ob eine ſchwere Ahnung des Kommenden auf ihr laſte. Auf die Siegesbotſchaft findet ſie nur die Antwort:

„Wie ſollt' ich nicht von ganzem Herzen freuen mich,
Da ich vernehme von des Herrn glückhafter Fahrt?
Und doch, es muß, wer in des Lebens Tiefen blickt,
Zittern für den, der glücklich, daß er kommt zu Fall.“
(V. 293 ff.)

Es iſt dieſelbe Weisheit, welche Horaz (Od. II 10, 13 ff.) ausſpricht:

„Es hofft im Unglück, es fürchtet im Glück
Des Schickſals Wechſel ein Herz,
Das wohl ſich bereitet.“

Was der Römer als kühl-verſtändige Lebensphiloſophie ſeinem leidenſchaftlichen Freunde Licinius Murena ans Herz legt, das hat ſie als Wahrheit erlebt, das ſoll ſich bald mehr als je an ihr beweiſen.

Es iſt vom Dichter mit ergreifender Tragik dargeſtellt, wie ſich dieſes Herz voll Liebe und Erbarmen gerade dem Weſen gegenüber am rührendſten offenbart, welches die unſchuldige Urſache zu

ihrem Verderben werden soll. Mit magischer Gewalt zieht es sie zu Jole hin:

„Ach Unglückselige, wer bist von den Mädchen du?
Noch gattenlos? vermählt? Nach deinem Jugendwuchs
Bist du noch fremd dem allen, edles junges Blut.
Wem nur entstammt, mein Lichas, dieses fremde Kind?
Wer war die Mutter, welcher Vater zeugte sie?
Sprich doch! Von diesen jammert mich vor allem sie,
Da ich sie schaue: Haltung findet sie allein." (V. 307 ff.)

Ach, es ist begreiflich, daß sich die Unglückliche in stummer Qual verzehrt und kein Wort hervorbringen kann: ist sie doch schon von dem Manne entehrt, dessen Weib teilnahmevoll vor ihr steht. Aber Deianeira steht nicht ab; mit dem wunderbaren Feingefühl des Weibes, das sich schon in der ersten ahnenden Frage zeigt, errät sie Joles Abkunft (V. 316), und erst als sie sieht, daß weiteres Drängen vergeblich ist und auch taktlos sein würde, läßt sie sie ins Haus führen: man soll sie in Frieden lassen, sie sanft hineingeleiten; ihr Unglück soll durch herzlose Behandlung nicht verdoppelt werden (V. 328 ff.). — Übrigens ist diese ganze Szene ein Meisterstück stummer Charakteristik. Jole spricht während ihres Auftretens kein Wort, und doch sehen wir sie beim Lesen in greifbarer Leibhaftigkeit vor uns.

Dann aber kommt die schreckliche Offenbarung der Wahrheit, die sie dem zartfühlenden Lichas freilich erst mühsam abringen muß:

„Du sprichst ja doch zu einem bösen Weibe nicht,
Zu einer, die nicht kennte Menschenlos; ich weiß,
Daß wir geboren nicht zu ew'ger Freude sind."
(V. 438 ff.)

Sie müßte ja wahnsinnig sein, wollte sie sich der Macht des Eros widersetzen, welcher mit Gott und Mensch nach seinem Belieben spielt (V. 445). — Wir fühlen, wie sie sich hier selbst betrügt, und noch mehr, wenn sie sagt, diese neue Leidenschaft ihres Gemahls, dem sie schon so oft vergeben, sei für sie kein Übel. Ob es kein Übel ist! Sie hat es ja soeben an sich selbst erfahren, wie Joles Reiz auf sie, die doch gleichen Geschlechtes ist, wirkt, und führt dies als Entschuldigung für ihn an. Mit diesem Liebreiz aber soll sie in einen Wettkampf treten!

Bald ist es ihr auch klar, wie aussichtslos er sein muß. Jene ein aufknospendes Mädchen, deren Leib die Götter mit Schönheit und Anmut geschmückt haben, sie eine alternde Frau, die in Gram und Kummer hinwelkt (V. 547 ff.). Zu jener muß es einen Mann wie Herakles mit unbezwinglicher Gewalt ziehen, von ihr wird er sich nun ganz abwenden. Sie ahnt es, Jole ist nicht mehr eine unberührte Jungfrau, sie hat ihm schon angehört (V. 535). Zum ersten und einzigen Male zieht eine tiefe Bitterkeit in ihr Herz, die wir gerade deshalb um so stärker mitempfinden. Dieser Mann, den die Welt als treu und brav preist, hat so an ihr handeln können! Das ist der Lohn, den er ihr sendet für ihr unermüdliches Schaffen und Walten im Haus während der langen Zeit (V. 546 ff.)! In den früheren Jahren hat er draußen, in der Fremde gesündigt; jetzt schont er nicht einmal mehr die Ehre ihres Hauses, die ihm heilig sein müßte wenigstens um seiner und ihrer Kinder willen. Von nun an soll sie das Haus teilen mit einer jüngeren; nicht bloß das Haus, sondern auch sein Lager. Jole wird ihr das heiligste Recht rauben; sie muß fürchten, daß jene tatsächlich seine Gattin sein wird, ihr dagegen nur der Name bleibt (V. 550 f.).

Aber die Liebe läßt sich nicht erbittern; sie trägt alles, sie duldet alles. Darum sucht sie immer wieder solche Aufwallungen niederzukämpfen; sie *will* nicht zürnen: ist er doch krank, und das Fieber, in dem er glüht, rührt von dem Pfeil eines Gottes (V. 542 f., 550 f.).

Also soll sie verzichten, soll hingehen und der andern Platz machen? Ebenso gut könnte man der Sonne verbieten, fernerhin Licht und Wärme zu spenden, als daß Deianeira ihre Liebe töten könnte; dann wäre ja Deianeira eben nicht mehr, die sie ihrem Charakter nach ist, die Verkörperung der Gattenliebe. Die Liebe aber höret nimmer auf. Sie muß sich jedoch auch die Gegenliebe zu erhalten suchen. Nicht durch jedes Mittel. Nie würde sie zu verwerflichen Künsten greifen (V. 582 f.) wie etwa Medea, nie die bösen Gewalten der Nacht, der Hekate beschwören; sie verabscheut die Frauen, die solches tun. Aber ein letztes Mittel ist ihr geblieben, und dieses wendet sie an, wenn auch zagend bei den Zweifeln des Chors. Doch es ist keine Zeit zu langem Besinnen, denn Lichas erscheint. Sie gibt ihm rasch entschlossen das Prachtgewand,

den Träger des vermeintlichen Liebeszaubers. Wenn sie den Chor bittet, darüber Stillschweigen zu bewahren, so tut sie es nicht, weil sie glaubt, der Zauber könne Herakles schaden, sondern aus Schamgefühl. Sie will nicht, daß die Welt erfährt, mit wie bedenklichen, nicht aus den natürlichen Hilfsquellen des Weibes geschöpften Mitteln sie sich die Liebe des Gemahls zu erhalten sucht (V. 596 f.).

Auch bei der Abfertigung des Herolds gewinnt sie wieder unser Herz: wie zart deutet sie Lichas an, Herakles die liebreiche Aufnahme Joles wissen zu lassen (V. 627.)![1] Wie zittert hinter der feinen, fast jungfräulichen Zurückhaltung der Verse 630 ff. die Liebe und das verhaltene Verlangen:

„Was könntest du ausrichten sonst noch? Fürcht' ich doch,
Daß du vermeldest meine Sehnsucht vor der Zeit,
Eh ich noch weiß von jenem, ob er mich ersehnt."

Wenn Deianeira nun durch das Mittel, welches ihr die Liebe des Herakles erhalten soll, ihn tötet, so ergibt sich daraus mit logischer Notwendigkeit, daß sie sich damit zugleich selbst vernichtet. Das spricht sie schon aus, ehe noch die Nachricht von der verhängnisvollen Wirkung des Liebeszaubers eintrifft (V. 719). Denn um sie in den Tod zu treiben, dazu bedarf es wirklich nicht der Verwünschungen und Flüche des Sohnes. Der Dichter braucht uns auch nicht zu sagen, was in ihrer Seele vorgeht während der grausig realistischen Schilderung der Qualen ihres Gemahls, die sie unwissend verschuldet hat. Wir ahnen und fühlen, daß dies sie vernichten muß.

Wie sehr irrt auch Herakles, wenn er glaubt, die Strafe für den vermeintlichen Frevel mit seinen rohen Fäusten vollstrecken zu können, die Frau noch am Leben zu finden, die er gar nicht verdient und niemals verstanden hat.

Wie sie gelebt, so stirbt sie. Jokaste stürzt davon, wie von Furien gepeitscht, Deianeira wendet sich, als sie das Schreckliche vernommen, wortlos ab von dem sie verfluchenden Sohne und geht still ins Haus. Dort erst brechen ihre Gefühle hervor. Sie

[1] Ist V. 628 wirklich unecht, so hat wenigstens der Interpolator den Kern von Deianeiras Wesen begriffen.

nimmt weinend Abschied von der Stätte ihres Wirkens, von ihren „lieben" Dienern, sie fällt nieder vor dem Altar, dem Symbol der Familie, sie streichelt die Geräte, mit denen ihre Hände so fleißig geschafft haben — wie fein offenbart dieser kleine Zug die Zärtlichkeit ihres Herzens! —, sie bereitet ihr Todeslager auf dem Bette, das sie mit Herakles in Liebe vereinigt sah, und gibt sich mit entschlossener Hand den Tod, dem Gemahl voranzugehen in das dunkle Land, von dem niemand wiederkehrt.

Wer aber hebt gegen Deianeira den ersten Stein auf, weil in einem Augenblick der höchsten Not und Angst ihr sonst so klarer Blick sich trübt und sie in der Verzweiflung ihres Herzens dem tückischen Rate des Untiers vertraut?[1] Und will man wirklich ihren Tod als Strafe für diese einzige Unbesonnenheit ihres Lebens auffassen, so ist in keiner der Sophokleischen Tragödien außer im Ödipus und in der Antigone eine „Schuld" unverhältnismäßiger gebüßt als durch Deianeira.

Um zu beweisen, daß Sophokles zu der Dichtung der Trachinierinnen durch den Herakles des Euripides angeregt sei, hat man beide Stücke hinsichtlich einzelner Motive, Charaktere, Figuren und Wendungen miteinander verglichen und daraus den Schluß auf die Priorität des Euripideischen Dramas gezogen. Abgesehen von der Anfechtbarkeit des Resultats[2] scheint uns ein Vergleich der

---

[1] Hier könnte der einzige Grund liegen, der W. Schmid (Philologus 1903 S. 10 Anm. 6) einen Schein von Recht gibt, Deianeira — noch dazu mit einer ungeheuerlichen Übertreibung, weil eine einzelne Handlung noch kein Recht zu einem Schluß auf den Gesamtcharakter gibt, — ein Bild weiblicher Kopflosigkeit und Schwäche zu nennen. Dieser Vorwurf würde zunächst nicht das Individuum, sondern die Gattung treffen. Doch mit welchem Rechte? Jede Frau folgt ihrem Gefühle, einem feineren Gradmesser, als die Logik des Mannes ist; die Liebende greift nach dem dünnsten Halm, um zu retten, was der Inhalt ihres Lebens ist. So handelt auch Deianeira. Schmid sagt, Sophokles habe Deianeira schwerlich im vollen Ernst gemeint: sie sei eine Euripideische Frau, *οἷαί εἰσιν*, nicht *οἵας δεῖ εἶναι*. Was heißt das? Jeder Sophokleische Charakter beweist, daß er so zu nehmen ist, wie der Dichter ihn zeichnet.

[2] Vgl. den Abschnitt über Stoff und Bau der Trachinierinnen.

Trachinierinnen mit dem Meisterstück des Äschylus, dem Agamemnon, näher zu liegen, selbstverständlich nicht etwa, um eine bewußte Inspiration des Dichters zu den Trachinierinnen durch das ältere Stück seines Vorgängers nachzuweisen, sondern weil sich dabei ungesucht überraschende Parallelen und ästhetische Merkmale für den Unterschied und die Eigenart beider Dichter ergeben.

In beiden Stücken steht die Ankunft eines Helden bevor, der lange fern war. Beide Helden kehren heim von der Bezwingung einer Stadt: Agamemnon hat Troja, Herakles Oichalia zerstört, beide haben ein Königsgeschlecht vertilgt, beiden ist als Siegesbeute der gleiche köstliche Preis geworden, eine auserlesene Jungfrau aus königlichem Geblüt. Beide haben die Frucht ihres Sieges schon genossen und führen die Beute in ihr Haus, damit ihren Gemahlinnen eine Schmach antuend. In beiden Stücken sind nicht die Männer die Helden trotz ihrer sonstigen Bedeutung, sondern die Frauen, in beiden finden die Gatten bei der Rückkehr den Tod durch ihre Gemahlinnen, dort mit Hilfe eines Gewandes, hier durch ein Gewand.

Anderseits, welch fundamentaler Gegensatz in den Charakteren und der Handlungsweise beider Heldinnen! Klytaimestra ein gewaltiges Mannweib, das vor keiner wilden Tat zurückschreckt, Deianeira ein Typus echter, reiner Weiblichkeit; jene die verkörperte Herrschsucht, diese nur weiche Hingebung; dort tödlicher Haß, hier aufopfernde Liebe, dort schnöder Ehebruch, hier stäte Treue bis zum Tode; die eine nimmt sich einen Buhlen zur Kurzweil und Lust in den Nächten, die andre verzehrt sich vor Gram nach dem fernen Geliebten. Beide Männer gehen zugrunde durch ihre Frauen, Agamemnon, weil Klytaimestra ihn haßt und die baldige Entdeckung des Ehebruchs fürchten muß, Herakles, weil Deianeira sich seine Liebe erhalten will. Klytaimestra ruft ihre Nebenbuhlerin Kassandra ins Haus, um die Unglückliche auf dem Leichnam des ermordeten Gatten abzuschlachten, Deianeira nimmt Iole liebreich auf und sucht ihr Schicksal so erträglich zu machen, wie in ihren Kräften steht. Klytaimestra fordert vermessen das Schicksal heraus, rühmt sich ihrer Bluttaten und erträgt es weiterzuleben, Deianeira tötet sich selbst, weil sie ein Leben nicht weiterführen kann, dessen Licht sie — in edelster Absicht — ausgelöscht

hat. Dort ſtarrt uns das Antlitz einer archaiſchen Meduſa an, zwar edel-ſchön, doch den Betrachter verſteinernd, hier ſieht man ein Phidiasſches Relief in dem weichen Fluſſe ſeiner Linien, oder eine Niobe von Skopas, deren tränenvolles Antlitz noch in der ſpäten Kopie dem Fühlenden das ganze Leid einer Frauenſeele in der Verklärung höchſter griechiſcher Schönheit zeigt. Dort ſteht als Dichter, gewaltig in ſeiner Größe, Äſchylus, hier der milde Sophokles, der feinfühlige, tiefgründige Kenner des weiblichen Herzens. Äſchylus iſt der männliche, Sophokles der weibliche Geiſt; beide haben, jeder nach ſeinem Charakter und ſeiner Begabung, Vollendetes geſchaffen, aber erſt die vergleichende Betrachtung beider Meiſter offenbart den ganzen Reichtum der helleniſchen Dichtung in ihrer tragiſchen Epoche.

Herakles.

Das richtige Verſtändnis des Herakles iſt uns zuerſt durch Buttmann und Otfried Müller, vor allem aber durch v. Wilamowitz' nach Inhalt und Form klaſſiſche Unterſuchungen erſchloſſen worden. Ihre Ergebniſſe wird jeder zugrunde legen müſſen, der eine Heraklesſage oder den Heros ſelbſt behandeln will.

Herakles iſt unter den Göttern und Menſchen Homers ein Fremdling. Das empfindet jeder mit der Ilias und Odyſſee einigermaßen vertraute Leſer. Die Stellen und Epiſoden, in denen er dort vorkommt, ſind ſpätere Zutaten entweder der aſiatiſchen Dorer, zu denen das in ſeinem Kern äoliſche Epos drang, oder auch der Dorer des Mutterlandes. Der echte Herakles findet ſich nur da, wo doriſche Stämme ſitzen. „Die Wurzel des ganzen doriſchen Weſens iſt der Glaube an die Göttlichkeit des rechten doriſchen Mannes. ‚Göttlichen Mann' nennen die Spartiaten einen der Ihren, wenn er das leiſtet, was ſie von dem Manne fordern. Dieſer Glaube durchdringt das ganze Leben. Frauen und Kinder, Hörige und Knechte haben gar keine andere Exiſtenzberechtigung als in Beziehung zu dem Manne, für den ſie da ſind. —

Daß die Dorer eine göttliche Perſon geglaubt hätten, in welcher ſich ihr Mannesideal verkörperte, müßte man a priori fordern, wenn anders ſie nur ein wenig helleniſch zu empfinden wußten. Nun ſteht dieſe überwältigend große religiöſe Schöpfung vor unſer aller Augen: Herakles, der Gott-Mann, wie ihn Pindar und Sophokles nennen. Er iſt die einzige große Geſtalt, welche die Einwanderer der helleniſchen Religion zugeführt haben, wie das ihrem Weſen entſpricht. Aber ſie iſt dafür auch eine der großartigſten Schöpfungen, zu der je die Phantaſie eines Volkes emporgeſtiegen iſt." (v. Wilamowitz.)

Dieſes Ideal iſt konzipiert bereits in vorgeſchichtlicher Zeit, da die jugendfriſchen und ſtarken Dorer noch als ungeteilter Stamm in den wilden Felſentälern des Pindos hauſten. (Daher auch Herakles' älteſte Waffe Pfeil und Bogen iſt, wie er ſie bei Sophokles und Euripides noch führt, trotz der Verachtung, welche ſpäter die Hellenen, vorab die Dorer ſelbſt, gegen dieſe Barbarenwehr hegten [vgl. unter anderm Menelaos im Ajas gegen Teukros]). Die konkrete Geſtalt des Herakles aber iſt die Verkörperung der doriſchen Weltanſchauung, in deren furchtbarer Einſeitigkeit zugleich ihre Größe ruht. Nach ihr iſt der Mann, d. h. der Adlige, für Kraft und Ehre geboren. Allein auf ſeine Kraft iſt er geſtellt, furchtlos und tapfer ſoll er durchs Leben ſchreiten, niederſchlagen die Ungeheuer im Wald und Sumpf, alle Gewalten, die ſich ihm in den Weg ſtellen, überwinden durch die Stärke ſeines Armes. Mühen muß er ſich ſein Leben lang, aber ihm winkt am Ende der allerhöchſte Lohn. Wenn er hinaufſteigt zu den Göttern, Einlaß zu begehren, „dann bereiten ihm die ſeligen Himmelsherren einen Platz auf ihren Bänken und bieten ihm zum Willkommen die Schale, in der der Himmelstrank des ewigen Lebens ſchäumt". Es iſt Nietzſches Herrenmoral in antikem Gewande.

Dieſe Anſchauung geht alſo aus von der Vorſtellung des Herakles als eines Menſchen. Herakles iſt, wenn auch ein Sohn des höchſten Zeus, doch mitnichten urſprünglich ein Gott; aber „Menſch geweſen, Gott geworden, Mühen erduldet, Himmel erworben: das iſt das Weſentliche an dem Herakles, den die Hellenen, alle Hellenen geglaubt haben. Weder den Menſchen noch den Gott kann entbehren, wer auch nur ihren erſten Keim recht erfaſſen

will; wer aber so viel begriffen hat, der ist jede Deutung los, die nur eine Seite des Doppelwesens betont".[1]

Das epische Lied, welches den Kern der Heraklesidee behandelt, von einem großen Dichter erfaßt und gestaltet, müssen wir uns in der Argolis etwa im achten Jahrhundert entstanden denken, wie denn sie dem Helden auch seinen späteren Namen gegeben hat, der ursprünglich Alkaios, der „Starke", hieß; ebenso seine übliche Bewaffnung und Tracht, die Keule und die Löwenhaut. Der einheitliche Gedanke des Liedes ist die Befriedung der Argolis und weiter der Welt durch die Kraft eines auserwählten Mannes, dem dafür der Lohn der Göttlichkeit wird. „Nackt und bloß, wie der Mensch aus dem Mutterleibe in diese Welt tritt, zieht der Zeussohn Herakles, geknechtet von dem schlechteren Manne, von Mykenä aus zu dem ersten Strauß, den er bestehen soll. Einen Ast bricht er sich im Walde, das ist seine Wehr. Auch sie versagt vor dem ersten Ungeheuer, doch mit der Faust erwürgt er die Bestie." (Hier spricht selbst ein wahrer Dichter, nämlich v. Wilamowitz.) So erliegen ihm der nemeische Löwe, die lernäische Hydra, die kerynitisch-arkadische Hirschkuh, die stymphalischen Vögel, weiter über Argos hinaus der erymanthische Eber, die arkadischen Kentauren. Aus Süden, Norden, Osten und Westen holt er den kretischen Stier, die menschenfressenden Rosse des Diomedes, den Gürtel der Hippolyte, die Rinder des Geryones. Er bezwingt schließlich den Tod und gewinnt die goldenen Äpfel der Unsterblichkeit. Hera selbst vermählt ihm ihre Tochter Hebe, d. h. ihm selbst wird der Lohn ewiger Jugend zuteil, er ist ein Gott geworden. Denselben Sinn hat die Sage vom Öta, welche gleichfalls wie die thebanische von seiner Geburt und Jugend zum ältesten Bestande gehört. Nach ihr geht er, da der sterbliche Leib doch irgendwie verschwinden muß, durch das die Seele vom Körper läuternde Feuer zum Himmel ein, ganz so, wie Thetis ihren Sohn Achilleus und Demeter den Triptolemos,

[1] E. Meyer (Gesch. d. Altertums I. 255 f.) ist freilich entgegengesetzter Ansicht. „Herakles ist ein Gott, dessen Kultus fast ausschließlich auf das östliche Mittelgriechenland beschränkt ist. — Dem übrigen Griechenland ist sein Kult vollständig fremd. — Da der Gott notwendig älter ist als der Heros, Herakles aber kein dorischer Gott ist, so folgt, daß die herrschende Auffassung, welche den Herakles bei den Doriern sucht, falsch ist. Mit Recht gilt der gesamten Griechenwelt Theben als seine Geburtsstätte."

den Sohn des Keleos und der Metaneira, durch Feuerbad und Ambrosia unsterblich zu machen suchen.[1]

Dieses argolisch-dorische Lied, dessen Inhalt v. Wilamowitz rekonstruiert hat, ist vergessen wie so mancher andere Sang aus den Jugendtagen der Völker, verloren bis auf die letzte Spur; der Grund dafür liegt in dem alles überwältigenden Vordringen des Homerischen Epos bis in die entlegensten Gaue des Mutterlandes. Aber der unverwüstliche Inhalt hat das Gefäß, das ihn einschloß, überdauert, und der Gott Herakles hat siegreich seinen Eroberungszug angetreten durch die anderen hellenischen Stämme, wie die Träger dieser Religion selbst unwiderstehlich aus ihren Bergtälern vordrangen und die schönsten Teile des Peloponneses besetzten. Und es ist so gekommen, daß die Hellenen nichtdorischen Stammes, vorab die Bewohner Attikas, den Heros als Gott verehrten, während die Dorer in ihm immer mehr den Menschen gesehen haben und der Kultstätten auf dorischem Boden nur wenige sind. Die letztere Erscheinung ist seltsam genug, weniger die erste, denn die Nichtdorer hatten ja die wuchtigen, zerschmetternden Schläge des jüngsten Hellenenstammes genugsam kennen gelernt; was Wunder, daß sie sich der Gnade und Hilfe des gewaltigsten, gottgewordenen Dorers, dessen Ruhm die Welt füllte, des Kallinikos Alexikakos, durch Kult und Verehrung zu sichern suchten?

Zielinski wiederum sucht, wie schon früher angeführt wurde, nachzuweisen, daß hinter dem verklärten, gottgewordenen Helden des Dodekathlos ein älterer stehe, „groß und traurig", der Herakles der Zeusreligion, der gestorben und in den Hades gefahren sei und den die Nekyia (Od. XI 599 ff.) schildere. Dies sei der Herakles

[1] Ein Bedenken bleibt freilich: das ist die Absonderung der Dienstbarkeit von der ältesten Sage. v. Wilamowitz selbst ist später zweifelhaft darüber geworden, ob die Dienstbarkeit wirklich „eine Neubildung von lediglich geschichtlicher Bedeutung war". Dazu erscheint sie in ihren wechselnden Formen auch zu sehr mit dem Wesen des Helden verknüpft. Auch Apollon hat fronden müssen. Ist es ferner nicht merkwürdig, daß — ohne damit Zielinskis früher erörterte Hypothese stützen zu wollen — auch der germanische Nationalheld Siegfried kein König ist, sondern ein reisiger, unstäter Recke? Das schattenhafte Königtum von Niederland im Nibelungenliede ist späte Zutat, wie die Inhaltlosigkeit beweist; der wirkliche Stand des Helden klingt nach in dem verächtlichen Worte Brunhilds: „Dienstmann".

der ötaiſchen Sage, und ihn habe Sophokles in den Trachinierinnen „bewußt archaiſierend“ dargeſtellt. Der Beweis für dieſe geiſtreiche Hypotheſe ſteht aber auf ſchwachen Füßen. Das einzige Rätſel allerdings jenes altdoriſchen Herakles bleibt die Dienſtbarkeit des Heros, die ja in doppelter Geſtalt, bei Euryſtheus und Omphale, erſcheint, und welche mit ſeinem Weſen zuſammenhängen wird, jedenfalls aber ein Zug der älteren Sage iſt.

Von den Dichtern des fünften Jahrhunderts iſt es Pindar, der das Weſen des Heros am tiefſten auffaßte und ihn am begeiſtertſten feierte. Er war ja auch Thebaner und hatte Veranlaſſung genug, ſeinen adelig geborenen Standesgenoſſen das doriſche Ideal vorzuhalten. Wie herrlich läßt er, ſelbſt ein Prophet von Dichters Gnaden, durch den Mund des Teireſias die Zukunft des Herakleskindes, das ſoeben mit „unentrinnbaren Händen“ die Schlangen gewürgt hat, dem ſtaunenden Vater und dem verſammelten Volke künden (Nem. I. 95 ff.)! „Auf der Erde, auf dem Meere wird er töten die Ungeheuer, die das Recht nicht kennen; manchen der Männer, die da wandeln in Tücke und Hochmut, wird er überantworten furchtbarſtem Geſchick. Und wenn auf Phlegras Blachfeld die Götter zum Kampfe begegnen den Giganten, dann werden das glänzende Haar miſchen mit Gäas Staube die Erdenſöhne, dahingeſtreckt vom Flug ſeiner Pfeile. Doch er ſelbſt wird in ſeligem Frieden ewige Ruhe erkieſen in der Seligen Hallen, die prangende Heba empfangen als Gattin, rüſten das Hochzeitsmahl und das heilige Walten preiſen, ſitzend zu des Kroniden Rechten.“

Die Tragödie hat es vermieden, die Geſtalt trotz ihrer Popularität auf die Bühne zu bringen. Wohl eignete ſich Herakles bei einſeitiger und karikierender Betonung ſeiner materiellen Seite vortrefflich für Satyrſpiel und Komödie, wo er als ſtarker Mann und unflätiger Naturburſche das Durchſchnittspublikum weidlich ergötzte. Aber was ſollte das ernſte Drama mit ihm anfangen? Seine Kämpfe und Kriegszüge konnte die Tragödie nicht dramatiſieren, und was blieb dann darſtellbar? Trotzdem hat es Euripides in ſpäterer Zeit mit ſeinem ſogenannten Raſenden Herakles verſucht. Aber der Herakles, welcher den Hörer und Leſer hier feſſelt, iſt eben nicht der Heros, obwohl ihn der Dichter vor dem Mord als

den echten doriſchen Helden zeigt, ſondern Euripides ſelbſt, welcher jenen zum Träger ſeiner peſſimiſtiſchen Lebensauffaſſung macht. Sophokles konnte von ſeinem religiöſen Standpunkte aus die Euripideiſche Weiſe natürlich nicht mitmachen. Er hielt ſich in den Trachinierinnen an den Herakles, wie ihn das Volk kannte. Darum iſt er auch neben dem Kreon des Ödipus auf Kolonos und dem Odyſſeus des Philoktet zu dem unerfreulichſten aller männlichen Charaktere geworden, welche die erhaltenen Dramen des Dichters aufweiſen.

Dieſer Herakles iſt nichts als ein roher Egoiſt und prahlender Wüterich — man halte nur den Euripideiſchen Helden dagegen, dieſen liebevollen Gatten, Vater und Sohn. Er kennt nur ſich ſelbſt und ſeine Intereſſen, worin Ajas Ähnlichkeit mit ihm hat; auch die Verſorgung Joles erfolgt aus ſelbſtſüchtigen Motiven. Man wird dieſem Urteil entgegenhalten, daß ihn ſeine übernatürlichen Schmerzen unfähig machen, an andere zu denken. Das ſollten ſie aber nicht, bei ihm nicht, von dem wir als Halbgott mehr verlangen müſſen als von einem gewöhnlichen Menſchen. Wie viel heldenhafter bekämpft Philoktet ſeine Qualen, die doch auch von einem übernatürlichen Gifte ſtammen! Das unaufhörliche Brüllen und Winſeln des Herakles ſtößt uns ebenſo ab wie ſein ſonſtiges Gebaren. Wenn Leſſing in ſeinen ſonſt verfehlten Bemerkungen über den Herakles der Trachinierinnen mit Recht die Forderung zurückweiſt, daß der geringſte Held bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln ſoll, ſo hat er damit, ohne es zu wollen, das Verhalten des Herakles, verglichen mit dem des Philoktet, ſelbſt verurteilt. Auch ſonſt ſuchen wir vergeblich nach einem Zug, der ihn, mit Schiller zu reden, unſerm Herzen menſchlich näher brächte und den widerwärtigen Eindruck dieſes Charakters milderte.

Gewiß, der Held, der „Tod und Teufel“ überwindet, erſcheint auch im Drama als furchtbarer Kämpe. Aber die Schilderung des Chors von ſeinem Kampfe mit Acheloos (V. 517 ff.) erweckt mehr Schauder als Bewunderung. Kann man ferner die völlige Vertilgung des Eurytos und ſeiner Söhne zur Not als Vergeltung für erlittene Unbill rechtfertigen, ſo bleibt doch die heimtückiſche Ermordung des Iphitos, welche ſich mit der frevelhafteſten Verletzung des Gaſtrechts verbindet, ein Schandfleck auf dem Charakter

des Herakles. Und vorher, bei dem Anlaß zu der Rachetat, als ihn Eurytos in Oichalia gastlich bewirtet, spielt er eine noch unrühmlichere Rolle. Das vermag selbst der schonende Bericht des treuen Lichas nicht zu verschleiern (V. 262 ff.). Nachdem er seinem Wirte die Zumutung gestellt hat, ihm seine einzige Tochter als Geliebte zu überantworten — Lichas unterdrückt dies freilich mit gutem Bedacht vor Deianeira —, wird er in der Volltrunkenheit schimpflich aus dem Hause geworfen. Das ist kein Heldenabgang. Hier sehen wir den unflätigen Fresser und Säufer der Komödie.

Auch die in ihrem Zusammenhange langatmige Aufzählung der jedem Zuhörer, auf der Bühne wie im Parterre, bekannten Kämpfe, welche seinen Ruhm begründet haben, schmeckt mehr nach Prahlerei als daß sie die beabsichtigte Wirkung erzielte (V. 1091 ff.).

Aus diesem Leben spricht nur die Betätigung barbarisch-wilder Kraft, hinter dieser niedrigen Stirn thront kein erhabener Gedanke, diese rohe Seele hat keinen Raum für zarte, edle Empfindungen; sie hat kaum jemals etwas anderes gedacht als die Befriedigung der eigenen Wünsche und Begierden. Dieser Mann hat in seinem Leben Felsen um Felsen weggeräumt, aber auch erbarmungslos jede holde Blume gebrochen, welche an seinem Wege blühte.

Selbstsucht beweist er auch gegen seine Familie und gegen seine Umgebung. Zwar hat er vor seinem letzten Auszuge sein Testament gemacht und Weib und Kindern das Erbe bemessen (V. 161 f.), zwar hat er das Verlangen, angesichts des sichern Todes seine Kinder und seine Mutter an der Bahre zu sehen, aber er äußert weiter keinen Schmerz, als er erfährt, daß allein Hyllos in Trachis ist. Er wollte ihnen auch nur das dodonäische Orakel deuten, also sagen, was ausschließlich ihn angeht. Auch das sonstige Verhalten zu seiner Umgebung bleibt abstoßend, selbst wenn man ihm seine Qualen als Milderungsgrund anrechnet. Den schuldlosen Lichas packt er in der Raserei der Wut und des Schmerzes am Fußgelenk und schmettert ihn an eine Klippe, daß das Gehirn herausspritzt: wir sehen Polyphem und die Gefährten des Odysseus. Die Träger, welche ihn vor den Palast des Keyx gebracht haben, schnaubt er nach dem Erwachen wütend an, daß sie ihn, der doch so viel für die Hellenen getan, nicht umbringen, Hyllos bedroht er mit den schwersten Flüchen, wenn er ihm nicht in allen seinen

Wünschen zu Willen ist, auch wo sie dem sittlichen Empfinden des Jünglings auf das äußerste widerstreben müssen.

Am stärksten tritt seine Selbstsucht, Roheit und Ungebärdigkeit in dem Verhältnis zu Deianeira hervor. Wie er ihr die eherne Treue, die heiße Liebe im Leben gelohnt hat, ist bereits in der Charakteristik Deianeiras ausgeführt. Nun, wo er in ihrer vermeintlichen Tücke die Ursache seines Elends zu erkennen glaubt, beherrscht ihn, alles andere zurückdrängend, der glühende Durst nach Rache. Der Sohn soll das Gefühl kindlicher Ehrfurcht ersticken und sie ihm her vor sein Lager zerren, daß er sie mit diesen seinen Händen erwürge. Unwirsch fährt er Hyllos an, aufzuhören mit seinem Geschwätz, als dieser mit vorsichtigen Worten ausholt, um dem Vater die Nachricht von dem Tode der Unglücklichen beizubringen. Er beschimpft ihn in seiner Wut mit schwerem Wort, da Hyllos die Mutter zunächst nur zu entschuldigen wagt. Mit Hohn und Spott begleitet er die weiteren Eröffnungen. Als er ihren gewaltsamen Tod erfährt — er weiß noch nicht, durch wen sie ermordet ist — bedauert er nur, daß sie seinen rächenden Händen entzogen ist. Und als er über den unseligen Irrtum Deianeiras klar wird und sieht, wer der eigentlich Schuldige ist, da hat er keine Silbe der Teilnahme und des Mitgefühls für sie, auch kein Wort der Reue darüber, daß er ihr, die doch nur aus Liebe gefehlt hat, schweres Unrecht angetan. Er denkt wieder nur an sich und begleitet die Erkenntnis seines unvermeidlich bevorstehenden Endes mit Wehegeschrei über sein Los (V. 1050 ff.). Freilich, es ist tragisch, nach dem glücklichen Abschlusse so vieler Kämpfe und Mühsale dahin zu müssen und unter solchen Qualen zu enden, wenn man des Lohnes noch auf Erden froh zu werden gehofft hat. Aber ist dies nicht das Schicksal ungezählter Menschen, vor allem der wahrhaft Großen dieser Erde, deren doch Herakles auch einer ist oder sein will? Und trägt ein solches Leben, wie es ihm beschieden gewesen, voll Sieg und Ehre und unsterblichen Nachruhms, seinen Lohn nicht in sich?

Der Dichter folgt in dieser Tragödie mit der Darstellung des Endes der alten Sage insofern, als er Herakles auf dem Gipfel des Öta, des heiligen Bergs seines Vaters, verbrannt werden läßt. Sonst weicht er von ihr ab. Das „unten (d. h. im Hades)

weilend“ des Verſes 1201 beweiſt klar, daß Herakles ſelbſt zu ſterben glaubt wie jeder andere Menſch. Seine Apotheoſe wird auch mit Ausnahme einer dunkeln, ganz unbeſtimmt gehaltenen Andeutung am Schluſſe, „was die Zukunft bringt, das weiß niemand“ (V. 1270), nirgends vorausgeſetzt.

Der Philoktet dagegen enthält den echten Herakles in ſeiner reinſten und tiefſten Auffaſſung. Hier rühmt der Chor in den Verſen 726 ff. die Ufer des Spercheios, „wo der erzbeſchildete Gottmenſch emporſtieg zu den Himmliſchen, von göttlichem Feuer verklärt, über des Öta Höhn“. Am Schluſſe, wo er den Konflikt löſt, ſpricht er als Gott aus den Wolken und berichtet ſeinem Freunde Philoktet, welcher Lohn ihm geworden iſt:

„Zuvörderſt will ich künden dir mein eigen Los,
Wie ich gerungen mühevoll, durch Kämpfe ſchritt,
Doch dann, du ſiehſt's, gewonnen ew'ge Herrlichkeit.“
(V. 1419 ff.)

Er hat die Macht, dem ſiechen Helden den Götterarzt zu ſenden, er kündet ihm auch den Ratſchluß des ewigen Zeus. So zeigt ihn der Dichter als einen Mittler zwiſchen Olympos und Erde und als hehren Mahner, ſich dem Walten der Götter zu beugen und fromm zu bleiben im Leben und Sterben.

Hyllos.

Für einen bloßen Figuranten, wie v. Wilamowitz ihn nennt und wie z. B. Oreſtes in der Elektra trotz der Vollziehung der Rache einer iſt, trägt Hyllos zu individuelle Züge. Aber es iſt allerdings kaum möglich, Hyllos als einen Charakter im Sinne des Wortes zu betrachten; dafür iſt er zu unentwickelt.

Hyllos iſt ein guter, aber ſchwacher Junge. Er hat wohl Impulſe, aber keine konſtante Willensrichtung, d. h. die Eigenſchaft, welche wir Charakter nennen. Er iſt innerlich noch nicht reif und gefeſtigt genug, um zu den Eindrücken und Einwirkungen, die auf ihn einſtürmen, Stellung zu nehmen und ſelbſtändige Entſcheidungen

zu treffen. Herakles mag billig bezweifeln, ob er auch in Wahrheit sein Sohn ist, denn von einem Löwen steckt wenig genug in ihm, und was ein Häkchen werden will, das krümmt sich beizeiten. Auf ihn hat sich die weiche, hingebende Natur seiner Mutter vererbt. Gutwillig und liebevoll, zartempfindend und weich, schüchtern und ängstlich, ist er einem schwanken, jungen Baume vergleichbar, dem man nicht zutraut, daß er sich zu einem Stamme entwickeln soll, welchem die älteste und vornehmste der drei Dorerphylen entspringt. Die Schläge des Schicksals, welche niemandem, auch ihm nicht, erspart bleiben, werden ihn erst zu einem Manne hämmern müssen.

Im Stücke freilich besteht er die Probe schlecht. Wenn man Hyllos mit dem Maßstabe Haimons mißt, so bleibt er weit hinter seinem Altersgenossen zurück. Haimon bändigt mit männlicher Kraft die berechtigte Empörung, die in seiner Brust kocht, und tritt dem Vater mit gefaßter Ruhe und vorsichtig abgewogenen Worten gegenüber, Hyllos schleudert in der Aufwallung seiner Gefühle unüberlegt den fürchterlichsten Fluch gegen die Frau, die ihn unter ihrem Herzen getragen hat, freilich nicht, ohne sofort vor der heraufbeschworenen Erinys selbst zu erschrecken. Haimon, der scheinbar gefügige und ergebene, verficht fest und entschlossen seine Überzeugung gegen den tobenden Kreon und kann wohl sterben, aber seinen Entschluß nicht ändern; was Hyllos an Widerstandskraft besitzt, zerschmilzt vor dem mächtigen Willen der Vaters wie der Schnee an der Frühlingssonne.

Der Jüngling, welcher mit beflügelten Schritten auf die Bühne eilt, um der Mutter willkommene Botschaft zu bringen, ahnt nicht, daß in wenigen Stunden ein entsetzliches Schicksal über ihn hereinbrechen, daß er in kurzer Frist vater- und mutterlos sein wird. Bereitwillig eilt er dem Vater entgegen und muß das erschütternde Schauspiel mit ansehen, das ihm heiße Tränen erpreßt. Sorglich bettet er Herakles im Schiff und eilt wieder zurück, um ihm ein weiches Lager im Hause zu bereiten. Der Eindruck des Erlebten raubt ihm völlig die Besinnung. Er zählt Jahre genug, um sich fragen zu müssen, ob es denkbar ist, daß seine liebevolle Mutter urplötzlich zur Teufelin werden konnte, und begeht in leidenschaftlicher Aufwallung schweres Unrecht an ihr. Der unvermeidliche Rückschlag erweckt wieder die bitterste Reue, und er klagt

ſich, die Tote mit Küſſen bedeckend und ſich an ihre Seite werfend, des ärgſten Frevels an. Er verliert unter den Wogen des Unheils, die über ihm zuſammenſchlagen, völlig den Kopf, als die Träger den ſchlafenden Vater vor dem Palaſt niederſetzen. Und vollkommen kläglich iſt die Rolle, die er vor dem Erwachten ſpielt. Freilich, der Bedauernswerte iſt noch betäubt von dem Tode der Mutter, und jetzt muß er auf den ungebärdigen Kranken Rückſicht nehmen.

Aber mehr Mut und Entſchloſſenheit darf man doch von dem Sohne eines Halbgottes erwarten. Nur mit Zittern und Zagen wagt er dem wütigen Herakles gegenüber die Mutter zu entlaſten, mit Angſt ſieht er ſeinen Wünſchen und jedem weiteren Wortwechſel entgegen. Seinem Jammern gegenüber beſteht Herakles wenigſtens nicht darauf, daß er den Holzſtoß ſelbſt in Brand ſetze; dagegen findet Hyllos nicht die Kraft, der zweiten erbarmungsloſen Forderung zu widerſtehen, ſo ſehr ſich ſein ſittliches Gefühl dagegen empört. Er ſoll Jole zu ſeiner Gemahlin machen. Allerdings kann ihn bei dieſer Zumutung nicht das empören, was *uns* ſchaudern macht, nämlich der Nachfolger ſeines Vaters im Beſitze Joles zu werden, da dies nach den griechiſchen Anſchauungen von Familienrecht und -pflicht nichts Anſtößiges hatte. Aber er ſoll der beiwohnen, welche die Urſache des ſchrecklichen Todes ſeiner Eltern iſt (V. 1233). Damit begeht er einen Frevel (V. 1245). Dennoch iſt er zu ſchwach und haltlos, um angeſichts der väterlichen Drohungen feſt zu bleiben.

Zu dieſer Willensſchwäche und Ängſtlichkeit des Hyllos und zu ſeiner Gottesfurcht (V. 1249 ff.) ſteht in unvereinbarem Widerſpruch die Kühnheit, mit der er am Ende (V. 1266 ff.) die Götter in ſcharfen Worten der Ungerechtigkeit anklagt. Man wird ſie, da der ganze Schluß ohnehin ſchwer verderbt iſt, Herakles zuſprechen müſſen.

Diener und Volk.

Die Diener, welche in der Tragödie vorwiegend als Boten verwendet werden, um dramatiſch nicht darſtellbare Ereigniſſe zu melden, tragen keinen Namen, ſondern nur die Bezeichnung ihrer Funktion. Dies beweiſt ſchon, daß ſie keine Charaktere ſind. Trotzdem hat der Dichter nicht verſchmäht, im gegebenen Falle auch den Geſtalten dieſer kleinen Leute individuelle Farbe zu geben, meiſt nur in wenigen Strichen, einigemal aber auch in breiterer Ausmalung. Es verlohnt ſich alſo wohl, ſie einer Betrachtung zu unterziehen, auch deshalb, weil der „Mann aus dem Volke“ oft ein wohltuendes, weil erheiterndes Element in die feierliche Würde der tragiſchen Verſammlung hineinbringt. Für unſern Dichter kommen in Betracht der Herold Lichas, der Pädagog in der Elektra, der Bote in den Trachinierinnen, der Korinther im König Ödipus, welcher mit letzterem Ähnlichkeit hat, der Diener im König Ödipus, der Wächter und in gewiſſem Sinne auch der Bote in der Antigone.

Lichas nimmt zunächſt eine Sonderſtellung ein. Er bekleidet, wenn er auch zu den Dienenden gehört, doch das angeſehene Amt eines Herolds[1] und iſt ein freier Mann. Aus dem letzteren Grunde iſt er auch der einzige, welcher einen Individualnamen trägt. Lichas iſt ein braver Mann, eine Mittlernatur aus dem Drange eines guten, edlen Herzens heraus, ähnlich wie jener Typus in den Wahlverwandtſchaften. Er erntet auch wie dieſer geringen Dank.

Herakles hat ihm in ſeiner naiven Selbſtſucht den Auftrag gegeben, Jole Deianeira als Nebengattin zuzuführen. Dies kann er nicht übers Herz bringen, denn er fühlt zarter als ſein roher

[1] Euripides und die ſpätere Zeit iſt freilich auf die Herolde als grobe Lügner ſchlecht zu ſprechen.

Herr. Er weiß, daß er Deianeira damit noch unglücklicher machen würde, als sie ohnehin ist. Darum gibt er auch ein anderes Motiv für die Eroberung von Oichalia an als das wirkliche und behauptet — unwahrscheinlich genug — die Gefangene nicht zu kennen. Wäre Deianeira eine weniger harm- und arglose Frau, als sie ist, so würde sie alsbald stutzig werden müssen, denn der redliche Lichas versteht sich recht schlecht aufs Lügen. Dies erkennt man sogleich aus seinen hastigen, ablehnenden Gegenfragen und aus seinen verlegenen Antworten auf die Fragen Deianeiras. Es wird noch schlimmer, als sie ihn mit dem Boten konfrontiert. Wie er sich auch windet und dreht, es hilft ihm alles nichts: die niedergeschlagenen Augen verraten deutlich das böse Gewissen, und er muß endlich auf die Mahnungen Deianeiras Farbe bekennen. Nicht zum Schaden für seinen Charakter, denn jetzt zeigt er erst seine wahren Herzenseigenschaften.

Der Herr steht ihm ebenso nahe wie die Herrin. Er ist stolz auf die Taten des Herakles, wie seine Antwort auf die Begrüßung Deianeiras beweist; er ist mit ihnen verwachsen, ja sie sind in dem Augenblicke der Begrüßung, wo er der Vertreter des Heros ist, die seinigen, und er nimmt den Heilruf Deianeiras als schuldigen Dank entgegen, ganz als habe er sie selbst vollbracht. Er tut alles, was in seinen Kräften steht, um einen Konflikt zwischen den beiden Gatten nicht aufkommen zu lassen oder wenigstens im Keime zu ersticken. Darum entschuldigt er seinen Herrn vor Deianeira, wo er kann, und sucht ihn in das vorteilhafteste Licht zu setzen. So ist es z. B. keine Entwürdigung für Herakles gewesen, daß er Omphale als Sklave hat dienen müssen, denn es war Zeus' Wille und Beschluß. Herakles soll ferner, als Lichas seinen Plan gescheitert sieht, auch nicht als unwahr dastehen. Jetzt bekennt er, daß der Held gar nicht daran gedacht hat, sein Verhältnis zu Jole zu verheimlichen: dies kommt auf seine eigene Rechnung.

Denn ebensowenig, wie er etwas auf Herakles kommen läßt, kann es sein gutes Herz ertragen, daß die teure Herrin von ihrem Gemahl gekränkt wird. Darum hat er sich auf das schwere Geschäft des Lügens verlegt. Aber wie zart ist es nach beiden Seiten hin empfunden, und wie edel rechtfertigt er sich selbst, wenn er zu Deianeira sagt:

„Und — ich muß auch für jenen ſprechen — dies
Wollt' niemals er verbergen, auch ableugnen nicht;
Ich ſelbſt vielmehr, o Herrin, da ich fürchtete,
Die Seele zu verwunden dir mit ſolchem Wort,
Ich ſelber fehlte, wenn dich dies ein Fehler dünkt."

Er kann ſeiner Natur nach nicht anders als Gutes von ſeinem Nächſten reden und alle Dinge zum beſten kehren. Da ja nun das Schickſal es einmal ſo will, ſo bittet er Deianeira herzlich, um ihrer ſelbſt und um Herakles willen ſich in die Fügung zu ſchicken und den Riß nicht zu erweitern. Hat doch Herakles ſonſt gegen alle Mächte geſiegt, nur Eros iſt er unterlegen. Darum hat es auch ſein Herz mit Freude und Rührung erfüllt, daß Deianeira jene Unglückliche ſo gütig aufgenommen hat. Als treuer Diener wird er dies wie alles andre ausrichten, was man ihm an ſeinen Herrn aufträgt. Dies andre freilich ſoll ſein Tod werden. Es iſt ein ſchrecklicher Lohn, den der treue Mann für ſeine edle Geſinnung findet. Wenn Herakles ihn auch aus einem unſeligen Mißverſtändnis tötet, ſo hätte es Lichas doch um ihn verdient, daß er dieſes Ende eines wackeren Dieners wenigſtens beklagte. Doch er hat für ihn ebenſowenig ein dankbares Wort wie für Deianeira (V. 453, 248 ff., 472 ff., 314 ff., 229 ff., 250 f., 479 ff. 484 ff., 629).

Die übrigen Diener ſind, vielleicht mit Ausnahme des Boten in den Trachinierinnen, der ein Kleinbürger zu ſein ſcheint, ſämtlich Unfreie.

Eine unüberbrückbare Kluft trennt ſelbſt bei den menſchlichen Hellenen den Sklaven vom Herrn. Es iſt ein tiefſinniges Wort, das Homer dem alten Eumaios in den Mund legt:

„Denn die Hälfte des Wertes verſaget dem Manne der Donnrer Zeus, ſobald ihn ereilt die Schickſalſtunde der Knechtſchaft."
(Od. XVII 322 f.)

Tiefſinniger noch, als Eumaios es meint. Denn er denkt zunächſt nur an den Mangel von Pflichtgefühl, den der Sklave gegenüber dem Freien zeigt. Aber Zeus nimmt dem Menſchen mehr, denn die Sklaverei vernichtet die Menſchenwürde. Wen das Los der Knechtſchaft trifft, der wird zu einem Menſchen zweiter Klaſſe degradiert. Iſt er dies vielleicht zunächſt auch nur rechtlich, ſo wird er es mit der Zeit auch nach ſeinem ſittlichen Werte.

Langſam, aber ſicher zerſtört die Sklaverei den Adel der Menſchennatur, und es iſt tragiſch, daß auch der Beſte ſich gegen dieſes Schickſal auf die Dauer nicht wehren kann. Nichts beweiſt ſchlagender den ungeheuren Fortſchritt, den die moderne Menſchheit gegenüber dem Altertum errungen hat, als die wenigſtens prinzipielle Anerkennung, daß alle Menſchen als ſolche gleichwertig ſind. Für unſre Anſchauung iſt es unbegreiflich und empörend zugleich, daß der Sklave, um eine rechtlich gültige Ausſage machen zu können, auch in dem humanen Athen auf die Folter geſpannt wurde, gleichgültig, ob er Angeklagter oder Zeuge war. So droht Ödipus dem greiſen Diener mit peinlichem Verhör. Allerdings ſträubt ſich der Alte, ſeine Ausſagen zu machen, aber nicht, weil ſie ihm ſchaden könnten, ſondern weil er nicht den letzten Ring in die Kette einfügen will, die jenen Unſeligen dann unentrinnbar umſpannt. — Ebenſo muß es den Modernen befremden, ja ihm völlig unverſtändlich ſein, wenn Deianeira ſich vor ihrem Sohne in aller Form entſchuldigt, daß eine Sklavin einen Vorſchlag gemacht hat, dem ſie ſelbſt beiſtimmt. „Jenes Weib iſt zwar nur eine Sklavin, hat aber doch ein Wort geſprochen, das eines Freien würdig iſt.“

Gemeinſam pflegt den Sklaven zu ſein die bebende Furcht, welche dieſe rechtloſen Weſen vor dem Stirnrunzeln des Herrn, gar erſt wenn er ein König iſt, in ihr elendes Nichts verſinken läßt; aber auch eine lächerliche Wichtigtuerei und poſſenhafte Überlegenheit, wenn ſie ſich im Beſitz einer Nachricht wiſſen, die dem Herrn unbekannt, aber für ihn bedeutſam iſt.

Eine Ausnahme bildet der Pädagog in der Elektra. Dies hängt aber mit ſeiner Vertrauensſtellung als Jugendleiter und Erzieher zuſammen. Oreſtes und Elektra reſpektieren und achten ihn, ja, Elektra verehrt ihn wie einen lieben Vater. Denn als treuer Diener des Hauſes hat er den Knaben gerettet und in der Fremde erzogen. Er wacht im Stück über dem Jüngling mit der Beſonnenheit des erfahrenen Alters. Als der Wehruf Elektras aus dem Palaſte dringt und Oreſtes warten will, mahnt er zur Vorſicht: nur Apollons Befehl ſollen ſie vollziehen. Klytaimeſtra gegenüber ſpielt er ſeine Rolle als Bringer einer Freudenbotſchaft vortrefflich und ſtellt ſich enttäuſcht, als die Nachricht nicht ſo aufgenommen zu werden ſcheint, wie anzunehmen war. Da die

Geſchwiſter in ihrem Freudenrauſch alle Vorſicht vergeſſen, tritt er aus dem Palaſtinnern, wo er Wache gehalten, mit ſcheltendem Worte dazwiſchen, vermag ſich freilich, ſelbſt gerührt, nur mit Mühe der überſtrömenden Dankesbezeugungen Elektras zu erwehren.

Knüpft die Stellung eines Jugenderziehers hier zwiſchen Fürſtenkindern und Sklaven ein menſchlich ſchönes Band, das der ſozialen Stellung des Rechtloſen ganz vergeſſen läßt, ſo fällt dies bei den anderen fort. Ganz zitternder Sklave iſt der Alte im König Ödipus, der aus ſeinem ländlichen Aſyl geholt wird, um dem Könige eine Eröffnung zu machen, vor der ihn bangt, die aber noch viel entſetzlicher werden muß, ſobald er (V. 1145) merkt, daß das damals ausgeſetzte Kind und der vor ihm ſtehende Ödipus identiſch ſind. Ein bemitleidenswertes Schauſpiel, dieſer Ärmſte, dem die Angſt vor der Enthüllung des Unſagbaren die Zunge bindet und dem die Folter ſicher iſt, wenn er nicht ſpricht.

Ganz das Gegenteil der Korinthiſche Bote, der ihm gegenübergeſtellt iſt. Er hat von vornherein die Gelegenheit ſeiner Botſchaft benutzen wollen, den König um ein Geſchenk anzugehen, da er ihm das Leben gerettet hat. Doch mag ihm anfangs nicht wohl zu Mute geweſen ſein, weil er nicht wiſſen konnte, wie Ödipus die Nachricht aufnehmen werde, daß er nur der Adoptivſohn des Königs Polybos ſei. Aber er hat mit dem Augenblick die denkbar günſtigſte Poſition, wo er merkt, daß er, er allein, den König von einer quälenden Sorge befreien kann, ohne freilich zu ahnen, daß er in Wahrheit der Vermittler einer entſetzlichen Aufklärung iſt. Vorläufig jedenfalls fühlt er ſich äußerſt wichtig, denn er ſieht, wie dieſer mächtige, glänzende König an ſeinen Lippen hängt. Das nutzt er aus ſo lange wie möglich. Kann doch dieſer kleine Mann in dem köſtlichen Gefühle ſchwelgen, einem Großen für Augenblicke unentbehrlich zu ſein. Darum gibt er ihm ſein Wiſſen nur tropfenweiſe ein. Noch mehr hat er nachher gegenüber dem Diener „das behagliche Gefühl der Überlegenheit, daß er Herr der Situation iſt“ (Bruhn). So zeigt er während der ganzen Unterhandlung mit jenem dem Könige gegenüber die vertrauliche Zudringlichkeit des Tiefſtehenden, der einem Herrn wichtige Nachrichten mitgeteilt hat und noch weitere Geheimniſſe aufzudecken in der angenehmen Lage

ist, dem ihm gleichstehenden Diener gegenüber herablassendes Mitleid, da er glaubt, jener sei mit der Zeit schwach geworden.

Ähnlich benimmt sich der Bote in den Trachinierinnen gegen Deianeira und Lichas. Zunächst treibt den Alten zu Deianeira der Drang, welcher jeden beseelt, namentlich wenn er dem andern eine erfreuliche Nachricht bringen, namentlich wenn er wie hier warmen Dankes sicher sein kann und außerdem ein Douceur erhoffen darf. Aber vollends wichtig wird er, als er weiß, daß Lichas Deianeira getäuscht hat. Dieser naive Einfaltspinsel ahnt natürlich nicht, aus welchen Motiven Lichas seiner Herrin die Wahrheit verschwiegen hat, ihm fehlt auch jeder Takt und jedes Gefühl dafür, welchen grausamen Schmerz er ihr mit der Eröffnung der Wahrheit zufügen muß. Ihn erfüllt nur das beseligende Bewußtsein, ihren Herold entlarven und Deianeira eine höchst interessante Neuigkeit beibringen zu können. Als er aus dem Mienen- und Gebärdenspiel Deianeiras merkt, was er angerichtet hat, erklärt er zwar sein Bedauern, wenn er unerfreuliche Dinge gemeldet hat, beruft sich aber doch triumphierend darauf, daß er die Wahrheit gesprochen hat. Dieser Triumph der Überlegenheit offenbart sich auch in dem Wortgefechte mit Lichas. Natürlich ist er einem so unbehülflichen Gegner, der nicht einmal die Augen aufschlagen kann, weit über, und nun zeigt er sich in seiner ganzen kleinen Größe. Seines Sieges ist er sicher; es kommt ihm zunächst gar nicht darauf an, die Sache anzufassen. Er sonnt sich förmlich in dem Bewußtsein, daß jener ihm nicht entrinnen kann. Erst als Lichas Miene macht, sich dem Schwätzer zu entziehen, macht er Ernst. Jetzt wird er ein Wörtchen mit ihm reden. Allerdings ist es nicht schwer zu beweisen, daß Lügen kurze Beine haben. Aber der Brave wird doch nur für die Posse benutzt; als die verhängnisvolle Entscheidung naht, löst ihn Deianeira ab.[1]

[1] Bei seinem zweiten Auftreten, welches den Zweck hat, Lichas zu entlarven, ist der Bote nach Zielinski „etwas angeheitert; ein nicht ganz bedeutungsloser Nebenumstand". [Warum?] — Der vierfache Beweis ist für Z.'s Methode charakteristisch. 1. „Deianeira hat ihn [nach seinem ersten Auftreten] mitgenommen", damit er seinen Botenlohn in Gestalt eines Kleides empfange. Außerdem wird er bewirtet, „natürlich in der Gesindestube, wo es viel lustiger ist", und da hat er sich denn einen Spitz geholt. 2. Deianeira ist jetzt zurückhaltend gegen ihn, s. V. 339: „Weshalb hältst du mich auf?" —

Der Bote in der Antigone vertritt wieder eine andere Spezies der kleinen Leute. Er hat nämlich über die letzten und tiefsten Fragen des Lebens nicht ohne Erfolg nachgedacht und ist ein veritabler Philosoph aus der Schule der Hedoniker geworden. Er gibt dem Chor seine Weisheit zum besten, ehe er sich seiner Botschaft entledigt. Nichts kann er loben, nichts tadeln, mag die Lage eines Menschen sein, wie sie wolle. Der blinde Zufall regiert die Welt; er stürzt den, der im Glück sitzt, und erhebt den, der vom Mißgeschick verfolgt wird. In die Zukunft kann niemand schauen, eine Seherkunst gibt es nicht (also ganz der Standpunkt Jokastes). Der wahre Wertmesser der Dinge ist allein die Lust. Nicht den Schatten eines Rauches gibt er für Reichtum und Macht, wenn dem Besitzer die Freude, die Lust des Daseins fehlt.

Ein Kabinetstück köstlichster Charakteristik ist endlich der Wächter in der Antigone. Er unterbricht den Ernst der Situation, obgleich er eine bedeutsame Nachricht zu überbringen hat. Diese würde sich in zwei Verse fassen lassen. Aber damit hat es keine Eile. Seine eigene werte Person ist viel wichtiger, und das muß doch auch jeder einsehen. Das ist so selbstverständlich, daß er darüber kein Wort zu verlieren braucht. Er weiß, daß niemand einen Unglücksboten liebt, besonders wenn man eine Handhabe hat, um ihn mit zur Verantwortung zu ziehen. Und nun muß gerade ihn Unseligen das Los zu dem sauren Gang bestimmen. Da kann sich doch der König denken, daß er nicht eben außer Atem ankommt. Kreon muß auch notwendig hören, wie ihn seine Seele bald zum Warten, bald zur Eile angetrieben hat, bis er denn endlich mit Zweifel und Zaudern hier angekommen ist. Er will sich aber mit dem Sprichworte trösten, daß der Mensch nur erleidet, was das Schicksal ihm bestimmt hat.

Wenn der König jedoch meint, auf diesen Wortschwall folge

[sie will nämlich ins Haus], und V. 342: „Sollen wir jene, d. h. Lichas und die Gefangenen, wieder zurückrufen, oder willst du zu mir und diesen, d. h. dem Chore sprechen?" — [sie läßt ihm also die Wahl, ob er seine Eröffnungen vor Lichas und den Gefangenen oder vor ihr und dem Chore machen will,] 3. weil Lichas ihn „krank" nennt [d. h. das Gegenteil von besonnen, also „unvernünftig", um ihn nämlich los zu werden,] 4. weil dann alles so viel schöner wird. [Dieser Grund ist die Perle der ganzen Beweisführung.]

die Nachricht, so hat er sich getäuscht. Er gibt auch auf dessen verwunderte Frage keine Auskunft. Kreon muß doch auch ein Einsehen haben, daß seine Rechtfertigung vorher viel nötiger und wichtiger ist. Daher erklärt er als ein großes Kind: „Ich bin es nicht gewesen, ich habe keine Schuld.“ Erst weitere ungeduldige Fragen zwingen ihn, zur Sache zu kommen. Doch auch jetzt verweilt er viel länger bei der Schilderung des Streites der Wächter, als bei dessen Veranlassung. Wie sie sich geprügelt haben, wie jeder den andern als Täter anschuldigte, wie jeder bereit war, zum Beweise seiner Unschuld ein Gottesurteil auf sich zu nehmen, wie sie alle zu Boden starrten, als einer den notwendigen Vorschlag machte, die Tat dem Könige zu melden! Merkwürdigerweise findet er dann nach der heftigen Rede Kreons noch den Mut, mit naiver Unverschämtheit Wortwitzeleien anzustellen. Er mag wohl trotz der Drohungen des Königs mit Folter und Tod fühlen, daß er als ein zu nichtiges Geschöpf in diesem Falle mit heiler Haut davonkommen wird; er salviert sich jedoch, sobald er darf, mit der Versicherung, daß ihn keine Macht der Erde wieder hierherzwingen wird.

Doch bald tritt er wieder auf und führt sich wichtig mit einer pomphaften Sentenz ein, welche seine Rückkehr begründen soll. Und dieses Mal kommt er freiwillig! Jetzt will er doch den sehen, der ihn zu beschuldigen wagt! Hier ist die Täterin, er hat sie selbst abgefaßt. Im Triumphgefühl einer unangreifbaren Position antwortet er dem zweifelnden Kreon mit einer Keckheit, wie sie bei Sklaven üblich ist, wenn sie vor Züchtigung sicher zu sein glauben. Jetzt, wo er stolz und ungefährdet dasteht, kann er auch einen objektiven Bericht erstatten, ja, es regt sich in dieser armseligen Seele etwas wie ein schmerzliches Mitleid mit der stolzen Jungfrau, gegen die er eine so komisch-klägliche Figur macht. Die Hauptsache ist unter allen Umständen, daß er selbst vor Prügel und Folter bewahrt bleibt; alles andre sinkt daneben zur Nichtigkeit herab. Dies kann er zum Schlusse mit befriedigtem Händereiben konstatieren.

(König Öd. V. 1152 ff., Trach. 61 ff., El. 11 ff., 82 ff., 772, 1326 ff., König Öd. 1132, Trach. 373 ff., 404 ff., Antig. 1155 ff., 222 ff., 317 ff., 388 ff., 405, 436 ff.)

IV.

Die lyrischen Teile und die Tragödie als Gesamtkunstwerk.

Die Chöre.

Wenn heute ein Mann, welcher keine humaniſtiſche Bildung, aber geſundes Urteil beſitzt, einer Aufführung des Ödipus oder der Antigone beiwohnte, ſo würde er mit Verwunderung die Schar koſtümierter Menſchen betrachten, welche, vor den Schauſpielern ſtehend, die Handlung des Stückes bald durch Deklamation oder Geſang unterbricht, bald ſie durch den Mund des Führers beſchwichtigend, mahnend, klagend begleitet. Er wird ohne Zweifel den Chor als einen Fremdkörper in dem Organismus einer Dichtung empfinden, deren Verlauf ſeine Spannung erregt, deren Gang aber jene Kundgebungen hemmen. Und doch iſt aus dem Chor und durch den Chor die Tragödie entſtanden. Schon der Name τραγῳδία, „Bocksgeſang", weiſt unzweideutig auf ein ſtarkes lyriſches Element, und wir würden, um bis an die Wurzeln des ſtolzen Baumes Tragödie zu gelangen, immer wieder dem Sinn jenes Wortes nachzuſpüren haben, auch wenn uns das Zeugnis des Ariſtoteles nicht vorläge, daß die Tragödie aus dem Satyrſpiel entſtanden iſt durch Umwandlung — fügen wir ſogleich hinzu: durch veredelnde Umwandlung.

Wie kann der Satyr, dieſes wüſte, drollige Vieh, wie ihn Bethe mit unübertroffener Charakteriſtik nennt, am Anfangspunkt der Tragödie ſtehen? Um dies Rätſel zu löſen, müſſen wir in ein entlegenes Land und in eine urſprüngliche Natur vordringen. Von da aus führt der Weg, wie v. Wilamowitz und neuerdings Bethe[1] überzeugend nachgewieſen haben, zu dem Feſtplatz des Dionyſos Eleuthereus, auf dem dann — das Bild iſt zwar verbraucht,

[1] Prolegomena zur Geſchichte des Theaters im Altertum S. 27 ff.

veranſchaulicht aber den Gedanken, wie kein anderes — die häßliche Raupe des Bockstanzes ſich in den köſtlichen Schmetterling verwandelte, deſſen ſamtig leuchtende Flügelpracht unſer Auge entzückt.

Viktor Hehn ſagt in ſeinen klaſſiſchen Schilderungen von Land und Leuten Italiens (S. 67): „Das eigentliche Charaktertier für die gebirgigen Landſchaften Italiens und Griechenlands [der Boden dieſes Landes zeigt in noch höherem Grade als Italien vorwiegend Gebirgsform] iſt nicht das Rind, ſondern die kletternde, knoppernde Ziege. — Überaus maleriſch hängen dieſe Ziegenherden weidend über den Felsabſtürzen; abends geht der Hirt, in ſtruppiges Ziegenfell gekleidet und ſelbſt einem aufrechtſtehenden Bock nicht unähnlich, blaſend mit der Tuba voran, und ſeiner ländlichen Muſik drängt ſich von allen Seiten blökend und meckernd die Schaf- und Ziegenherde nach, um in der Hürde gemolken zu werden.“ Der Gau von Hellas, welcher ſolche Urform des Menſchenlebens am reinſten ausprägt und bis in ſpäteſte Zeit unverfälſcht bewahrt hat, iſt Arkadien, das Zentrum des Peloponnes, das klaſſiſche Hirtenland. Hier herrſcht der Ziegengott Pan, der Bock der Böcke; ſeine Söhne ſind die *Τίτυροι*, attiſch *Σάτυροι* (vgl. Theokrit-Vergil Eklogen I 1: Tityre, tu recubans patulae sub tegmine fagi), Dämonen der Flur und des Waldes, welche das Vieh ſchützen und ſegnen. Dieſe wunderlichen Geſellen, ein unerſchöpflicher Stoff und reizvolles Objekt für Plaſtik und Malerei bis auf die Gegenwart, ſind nach ihrer Geſtalt halb Menſch, halb Tier, „Halbböcke“ mit Hörnern, ſpitzigen Ohren, zottiger Behaarung an den Schenkeln, kurzen, poſſierlichen Schwänzen und geſpaltenen Hufen, ſchließlich ithyphalliſch, denn geil ſind ſie immer. Stets aufgelegt zu übermütiger Neckerei und harmloſem Schabernack gegen Nymphen und Mädchen, tollt dieſes göttliche Geſindel durch Wald und Flur, man kann ihm ernſtlich niemals böſe ſein. Wenn es kaum etwas Lächerlicheres geben kann, als ſolchen harmlos gutmütigen Schelm im Schnee vor Froſt klappernd dargeſtellt zu ſehen, ſo erkennt man daran, daß ihr eigentliches Element Frühling und Sommer iſt. Im Frühling erwachen ſie zu ihrem Leben, da finden wir auch einen Zug an ihnen, welcher dieſe luſtigen Kumpane mit den Göttern der Erdentiefe verknüpft. Mehrere

altattische Vasen[1] stellen Böcke dar, welche um Hermes tanzen. Dies ist Hermes Nomios, ein uralter arkadischer Hirtengott von chthonischem Charakter. Er führt im Frühling Persephone, die Personifikation der sprossenden Vegetation, nach kalter, finsterer Winternacht aus dem Hades zu dieser Welt des Sonnenlichtes herauf, welches nun wieder die Kraft hat, die Bande des Eises zu sprengen und die Erdkrume zu erwärmen, daß aus dem dunkeln Schoße die Kinder des Lichts hervorspringen. In den Frühlingstagen tanzen die Bocksdämonen dem Hermes zu Ehren.

Diese lustige Gesellschaft sprang nun schon in alter Zeit von den Bergen Arkadiens herab und trat ihren Siegeszug an, der sie samt ihrem Obersten Pan bis nach Athen führte. Ihre erste für uns erkennbare Etappe ist Sikyon. Dessen Bürger feierten auf dem Markte ihrer Stadt seit langem dem Adrastos, einer chthonischen Gottheit, ein jährliches Fest. (Wie Dionysos erduldete auch Adrastos nach Herodots Erzählung (V 67) Leiden.) Wie die Böcke in ihrem Heimatlande dem Hermes dienen, so gesellen sie sich hier dem Adrastos. Der Tyrann Kleisthenes übertrug nun im Anfang des sechsten Jahrhunderts aus politischen Gründen diesen Kult auf den gleichfalls chthonischen Dionysos.[2] In Sikyon also schließt sich die Verbindung der Satyrn mit dem Gotte des Weines. Von nun an taten die Böcke, welche in Arkadien zu Ehren des Hermes Nomios, darauf in Sikyon zu Ehren des Adrastos getanzt hatten, wie der oben zitierte Bericht Herodots beweist, ihre Sprünge zur Feier des Dionysos. Von hier übernahm sie Peisistratos, als er das Fest der großen Dionysien im Jahre 534 stiftete. Dies ist das Geburtsjahr der Tragödie.

Schon längst freilich hatte Attika seinen Dionysos in Land und Stadt gefeiert. Südlich der Akropolis, aber außerhalb des Pomöriums, „in den Sümpfen", lag der Temenos dieses altionischen Gottes, des Dionysos Lenaios, welcher später vorwiegend die Stätte der Komödienaufführungen wurde. Auch dieser Naturgott hatte seine halbtierischen Begleiter. Das waren die Silene. Gewöhnlich verschwimmen die Vorstellungen, welche man sich von

[1] Vgl. K. Wernicke, Bockschöre und Satyrdrama, Hermes Bd. 32 S. 290 ff.

[2] Auch in Korinth gab es gleichzeitig tragische Chöre, deren Einführung man dem Chorlyriker Arion zuschrieb.

Silenen und Satyrn macht, in eins; doch aber unterſcheiden ſie ſich ſcharf voneinander. Silene ſind Halbgäule, ſie tragen Pferdeohren und Pferdeſchwänze. Gewiß iſt der Bock als Tier des Dionyſos im alten Attika nicht unbekannt: im Norden der Landſchaft ſaßen die älteſten Verehrer des Gottes, Hirten, und hier trägt er ein ſchwarzes Ziegenfell, weshalb er *Μελαναιγίς* heißt.[1] Dennoch wurzelt im altioniſchen Glauben die Vorſtellung, daß dieſe Silene das Gefolge des Dionyſos bilden. Sie werden auch vor der Stiftung der großen Dionyſien in Athen getanzt haben. Daher hat man denn angenommen, daß auch das Satyrdrama des fünften Jahrhunderts nicht von Satyrn, ſondern von Silenen aufgeführt ſei. Dies iſt aber ein Irrtum. Müßte man ſich dann ſchon über den Namen dieſer Dichtungsgattung wundern, ſo treten auch die ſicherſten Zeugniſſe hinzu, daß die Choreuten wirklich als Böcke verkleidet tanzten. Äſchylus redet in ſeinem Satyrdrama *Προμηθεὺς ὁ Πυρκαεύς* den Chor geradezu als *τράγος*, Bock, an, und altattiſche Vaſen, welche Wernicke (S. 297 ff.) aufzählt und beſchreibt, ſtellen als Böcke verkleidete Satyrn dar. Jene alten Handwerksmeiſter, aus deren Händen dieſe Stücke hervorgingen, ahmten aber keine fremden Stoffe nach, ſondern nur, was ihnen die Heimat bot.

Trotzdem haftete der Glaube an die Silene als Begleiter des Gottes feſter in den Vorſtellungen des Volkes als die aus der Fremde eingeführten Böcke. Darum beginnt etwa in der Mitte des Jahrhunderts ein Kampf, in welchem die Böcke allmählich wieder von den Silenen verdrängt werden. Ein Stadium des Übergangs läßt ſich aus dem Kyklops des Euripides erweiſen: hier beſteht der Chor zwar wieder aus Silenen, aber nach V. 79/80 haben ſie ein Bocksfell um die Schultern geworfen.

Wie ſich endlich nach dem Abſchluß des Umwandlungsprozeſſes der Satyr gewöhnlich präſentieren mochte, zeigt das prachtvolle Bild bei Baumeiſter (Nr. 422 auf Tafel V.). Es ſchmückt die Vaſe Nr. 3240 im Nationalmuſeum von Neapel und führt die

[1] Der nachweislich älteſte Kult des Dionyſos in Attika, welcher auf den mythiſchen König Amphiktyon zurückgeführt wird, iſt der des *Διόνυσος Ὀρθός*. Der Beiname deutet auf phalliſche Natur: der Gott iſt die Perſonifizierung der ſtrotzenden, zeugenden Naturkraft.

Choreuten eines Satyrdramas vor, welche mit den Vorbereitungen zur Aufführung beſchäftigt ſind. Alle Merkmale des Bockstypus ſind verſchwunden, die Masken tragen bis auf die ſpitzen Ohren Silenzüge, auch die Schwänze ſind Pferdeſchwänze; nur der Bocksſchurz iſt geblieben. Die Vaſe iſt um das Jahr 400 gemalt.

Sie lehrt uns aber noch wichtigeres, wenn wir die Tracht des Chors und der gleichfalls abgebildeten Schauſpieler vergleichen. Während die Satyrn abgeſehen von den geſchilderten Attributen in göttlicher Nacktheit tanzen, ſchmücken die Schauſpieler wallende, reichgeſtickte, koſtbare Gewänder. Dies führt uns auf die Löſung der Frage, wie nun aus dem Satyrtanze die Tragödie entſtanden iſt. Schon der Unterſchied der Tracht weiſt auf das Heterogene zwiſchen beiden Elementen des Spieles hin. Vereinigt ja doch überhaupt die entwickelte Tragödie lyriſche, äoliſch-doriſche mit epiſcher, ioniſcher Poeſie, letztere freilich nicht in daktyliſchen, ſondern in jambiſchen Maßen, der künſtleriſch ſtiliſierten Geſprächsform. Beide an ſich grundverſchiedene Elemente bildeten ſich auch in verſchiedenen Gegenden aus und vollzogen ihre Vereinigung an einem dritten Orte, wo ſie weder erwachſen noch gepflegt waren, in Athen. Eine organiſche Verſchmelzung beider Teile iſt niemals gelungen; das lyriſche Element verkümmerte, das epiſch-ioniſche erblühte zu eigenartigem dramatiſchen Leben.

Wer ſpricht nun urſprünglich zum Chor?[1] Haben die Satyrn den Sprecher aus ſich herausgeſtellt? Dramatiſche Anſätze zeigt ja ſchon die Chorpoeſie Alkmans, zeigt ſogar der Threnos um Hektor in der Ilias. Den Chor bilden hier troiſche Frauen mit Sängern. Aus ihnen heraus treten gewiſſermaßen als Soliſten der Reihe nach Andromache, Hekuba und Helena. Ähnlich „individualiſiert“ Alkman zuerſt einzelne Mitglieder aus dem Geſamtkörper ſeines Chors, während umgekehrt Simonides und Pindar ihn nur als Inſtrument zum Ausdruck und Träger ihrer eigenen Gedanken benutzen. Bethe trifft ins Schwarze, wenn er ſagt, daß die älteſte Tragödie, falls man ſie ſich nach Alkmans Vorgang entwickelt dächte, alſo unmittelbar aus dem Chor heraus, ein Singſpiel geweſen ſein müßte, von dem Charakter etwa des neuen

[1] Das Folgende weſentlich im Anſchluß an Bethe.

Dithyrambos, deſſen Mittelpunkt die Glanzleiſtungen von Geſangvirtuoſen bildeten.

Den Schlüſſel zum richtigen Verſtändnis gibt uns vielmehr jener Unterſchied der Tracht und der feſtliche Aufzug, in dem der Gott alljährlich ſeiner Gemeinde erſchien, wenn die Natur keimte und ſproßte. Auf einem Wagen hielt er ſeinen Einzug, von ſeinen Satyrn begleitet, in köſtlichem Schleppgewande. Der Zug mündete in die Orcheſtra, „hier tanzten die Silene, hier ſprach der Gott“. Niemand anders als der Gott iſt der erſte Sprecher, alſo auch der erſte Schauſpieler: dies zeigt das Gewand. Auch auf jenem Vaſenbilde ſitzt der Gott ſelbſt auf ſeinem Wagen in der Mitte der Schauſpieler, bereit, als handelnde Perſon aufzutreten. Der „Thespiskarren“ aber iſt keine Fabel; er bedeutet den Triumphwagen des Dionyſos, und indem Thespis eine Epiſode aus dem Leben des Gottes dichtete und vortrug, ſchuf er die erſte Tragödie. Schritt für Schritt ringt ſich dramatiſche Handlung empor. Der Chor hält ſingend und tanzend ſeinen Einzug, dann fährt der Gott herein und ſpricht zu ſeiner Gemeinde. Er verſchwindet, d. h. der Schauſpieler; während ſeiner Abweſenheit ſtellt der Chor in einem neuen Liede Betrachtungen über das Gehörte an. Wieder tritt der Gott auf, diesmal unter der Maske eines Feindes, wie Lykurgos oder Pentheus. Schließlich Sieg des Gottes unter dem Beiſtand ſeiner Anhänger. So ſind die erſten Tragödien mit ihren natürlichen Teilen entſtanden, und aus dem unerſchöpften Born der Göttermythen und Heroenſagen quillt ein ewig neuer Stoff, ſobald man den nächſten Schritt tat, ſtatt des Gottes Dionyſos einen anderen Gott oder auch einen Heroen zu wählen. Der Sprecher, welcher einer andern Welt angehörte als die Satyrn, verwandelte nun auch den Chor, „er zog ihn zu ſich hinauf“. Die Satyrn wurden nach den Erforderniſſen des Stoffes zu Greiſen, Frauen, Mädchen, Kriegern. Und da der drollige Geſelle des Dionyſos, der Satyr, doch ſeine wohlerworbenen Anrechte hatte, bei der Epiphanie des Gottes mitzuwirken, und man ihn nicht verſtoßen konnte noch mochte, ſo blieb der alte Bockstanz erhalten und entwickelte ſich zu der eigentümlichen Kunſtform des Satyrdramas, von dem uns als einziges Beiſpiel der Kyklops des Euripides erhalten iſt.

Die so entstandene Tragödie hat natürlich den Chor übernehmen müssen, denn ohne ihn wäre sie nicht geboren. Dennoch bedarf dieses jüngste Kind der Poesie des Paten nicht, der es aus der Taufe gehoben hat, ja, er ist ihm am weiteren Gedeihen nur hinderlich gewesen. Darum kann man mit Recht sagen, daß uns der tragische Chor, den wir in seinen Liedern nur von Äschylus bis Euripides kennen, nichts anderes zeigt als die Geschichte seines Verfalls. Dies beweist äußerlich das numerische Verhältnis zwischen der Masse der Chor- und der Dialogpartien, innerlich der Zusammenhang zwischen dem Inhalte der Handlung und dem der Chorlieder. Während in den ältesten Stücken des Äschylus die Chorgesänge über die Hälfte des Ganzen betragen, sinkt ihr Anteil in den Tragödien des Euripides bis auf ein Fünftel Dem entspricht genau die innere Beziehung des Chors zur Handlung und seine Teilnahme an ihr. Je einfacher die Entwicklung und der Gang der Dinge bei Äschylus verläuft, um so mehr waltet das Lyrische vor, um so breiter und voller ergießt sich der Strom der Empfindung in den Chorliedern. In einigen Stücken ist der Chor selbst handelnde Person. Bei Sophokles ist seine Stellung die eines untergeordneten, teilnehmenden Freundes. Er greift nicht in die Handlung ein, nur im Ödipus auf Kolonos einmal. Er empfindet den Konflikt mit, aber er hilft ihn nicht lösen. Bald vermissen auch die handelnden Personen seine Teilnahme, seinen Rat, seine Warnungen nicht mehr. Damit beginnt er schon überflüssig zu werden. Die Elektra beweist es deutlich. Aigisthos nimmt vom Chor überhaupt keine Notiz, Klytaimestra nur ganz flüchtig, auch für Herakles in den Trachinierinnen ist er nicht vorhanden. Bei Euripides ergeht sich der Chor in rein subjektiven Reflexionen oder in Schilderungen und Liedern mythologischen Inhalts, die kaum mit der Handlung im Zusammenhang stehen — eine dem Drama allmählich lästig werdende Überlieferung.

Die im Vorstehenden dargelegte Auffassung, welche die Geburt und Entwicklung der Tragödie lediglich auf Grund geschichtlicher Tatsachen zu begreifen und zu erklären sucht, gibt uns zugleich einen sicheren Maßstab in die Hand, wonach wir den Wert der früher aufgestellten Theorien über Wesen und Bedeutung des antiken

Chors prüfen können. So hat A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur vor hundert Jahren den Chor als „den idealen Zuschauer" definiert; diese Definition hat ihrer Zeit fast allgemeine Zustimmung gefunden und beherrscht noch in weitem Umfange die Köpfe Lehrender und Lernender. Und doch ist sie gründlich falsch. Denn der Chor ist bis auf Sophokles kein Zuschauer, sondern mithandelnde Person. Aus einem zuschauenden Publikum kann nimmermehr eine Tragödie entstehen, und die Tragödie ist aus dem Chor entstanden. Schon Aristoteles gibt in seiner Poetik (Kap. 18. S. 1456) die Vorschrift, daß der Chor die Funktion eines Schauspielers übernehmen, einen Teil des Ganzen bilden und mitkämpfen soll, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Damit stimmt genau die Lehre Horazens (De arte poet. 193—201), welche speziell aus den Tragödien unseres Dichters abgezogen ist und den Sophokleischen Chor meisterhaft charakterisiert. Auch danach soll der Chor die Rolle eines Schauspielers übernehmen und im tragischen Wettkampf als handelnde Person „seinen Mann stehen". Genug der Beweise — schon diese Urteile maßgebender antiker Kunstkritiker stürzen die Schlegelsche Theorie. Der Wahrheit näher kommt Schillers Abhandlung über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. Man erkennt das intuitive Feingefühl des echten Dichters, wenn er sagt: „Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dies mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht, und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegung begleitet." Wie Schiller hier mit dem prächtigen Pathos seiner schwungvollen Prosa das Wesen der großen Äschyleischen und Sophokleischen Chöre zeichnet, so weiß er auch, daß „die Tragödie der Griechen aus dem Chor entsprungen ist". Aber wenn er sagt, daß „ohne diesen beharrlichen Zeugen und Träger der Handlung eine ganz andere Dichtung aus ihr geworden wäre", so behauptet er etwas Undenkbares. Erstens ist der

Chor niemals Träger der Handlung, zweitens wäre die Tragödie ohne den Chor überhaupt nicht entstanden, womit alle weiteren Schlüsse von selbst wegfallen. Jene ganze Abhandlung verfolgt ja den Zweck, die Wiedereinführung des Chors in die Tragödie zu begründen. Nun ist es allerdings von dem Ideengange Schillers aus ein schöner Gedanke, daß dies ein entscheidender Schritt wäre, dem platten, seelenlosen Naturalismus in der Kunst den Krieg zu erklären: mit dem Chor würde die Tragödie „eine lebendige Mauer um sich ziehen" und, indem sie sich von der Welt der gemeinen Wirklichkeit abschlösse, sich in eine reine Sphäre der Idealität erheben. Aber den Gründen, welche er für seine Idee ins Feld führt, kann man gerade mit Rücksicht auf die Geschichte der antiken Tragödie nicht zustimmen. „Der Chor reinigt das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet." Ferner „bringt er Ruhe in die Handlung. — Dadurch, daß der Chor die Teile auseinanderhält und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsere Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde."

Dem ist entgegenzuhalten, daß die klassischen Dramatiker den Chor für die Herausarbeitung einer Handlung in Wirklichkeit als Hemmschuh empfunden haben, daß folgerichtig die Entwicklung der attischen Tragödie einen ununterbrochenen Kampf der Handlung gegen den Chor darstellt. Mit Mühe arbeitet sie sich aus dem üppigen lyrischen Gerank empor, um Licht und Luft für selbständiges Leben zu gewinnen. Das schöne Gleichgewicht zwischen der vorwärtsdrängenden Gewalt der miteinander ringenden dramatischen Kräfte und den retardierenden Betrachtungen der wesentlich passiven Chormasse behauptet sich nur kurze Zeit — es sind die Jahre, welche die prangendsten Früchte der Sophokleischen Muse zur Reife bringen —; dann engt der erstarkende Gegner den Chor Schritt für Schritt weiter ein, bis er ihn völlig niedergezwungen hat. Die Stadien dieses hundertjährigen Kampfes lassen sich an den erhaltenen Dramen verfolgen. Daß die Wiederbelebung des Chors ein Unding ist, hat ja Schiller selbst indirekt bewiesen: der Chor der Braut von Messina ist ein vereinzeltes Experiment geblieben.

Sophokles hat in den eben skizzierten Verlauf jenes Kampfes theoretisch und praktisch eingegriffen, theoretisch durch die früher schon erwähnte Prosaschrift über den Chor, praktisch durch die Anwendung der hier entwickelten Ideen auf die Ökonomie seiner Dramen. Heute können wir freilich die Stellung, welche der Dichter dem Chor anweist, nur aus den erhaltenen Tragödien beurteilen. Aus dieser Beurteilung ergibt sich, daß Sophokles den Anteil des Chors an der Handlung zwar gegen Äschylus beschränkt, aber ihn doch fortlaufend in den Dialog eingreifen läßt. Der Chor hat also erstens teil am Dialog, zweitens ist er der Hauptträger der lyrischen Partien. Im ersten Falle spricht er durch den Mund seines Führers, des Koryphaios, in Trimetern, im zweiten tanzt und singt er und füllt mit seinen Liedern die Ruhepunkte zwischen den Abschnitten der Handlung aus. Eine dritte, später zu erörternde Funktion, gleichfalls lyrischer Natur, liegt in der Mitte.

Wir werden die Aufgabe, ein klares, der Wirklichkeit entsprechendes Bild vom Charakter des Sophokleischen Chors zu zeichnen, am zweckmäßigsten so angreifen, daß wir zunächst die Stellung des Chors zum Helden und zu den Personen der Handlung ins Auge fassen und dann sein Verhältnis zur Handlung selbst in der Folge ihrer wechselnden Phasen betrachten. Für den letzteren Zweck wird uns die Analyse der Chorlieder, wie sie die vollendetsten Tragödien zeigen, einen wesentlichen Dienst leisten. Dabei wird von selbst ihr poetischer Gehalt, ihre eigenartige Form und die Art ihres Vortrags zur Untersuchung und Würdigung einladen.

Dem einzelnen Helden, welcher nach Stand und Charakter auch eine überragende Persönlichkeit ist, tritt der Chor als Masse gegenüber. Er ist also in den meisten Fällen ein Teil des eigenen Volks und dadurch dem Helden und den übrigen handelnden Personen, soweit sie bedeutungsvoll eingreifen, untergeordnet. Diese Folgerung gilt nicht allein für Sophokles, sondern für die gesamte Tragödie. Soweit man aus den kläglichen Trümmern zu schließen vermag, welche von dem Überreichtum dramatischen Schaffens im fünften Jahrhundert sich erhalten haben, ergibt sich die merkwürdige Beobachtung, daß die Dichter vor Sophokles weibliche Chöre zu

bevorzugen ſcheinen, auch häufig die Tragödien nach dem Chor benennen, wie das auch Euripides tut, der ja auch ſonſt, wie ſchon öfter hervorgehoben wurde, auf die alte Tragödie zurückgreift. Das älteſte Stück des Äſchylus hat einen Chor von Danaostöchtern, die Sieben einen ſolchen von Thebanerinnen, das Los des Prometheus beklagt der Okeanidenchor, in der Oreſtie treiben die Choephoren Oreſtes zur Tat, die Eumeniden rächen ſein Opfer. Drei von den ſieben Tragödien ſind nach dem Chor benannt. Auch die verlorenen Stücke führen mehrfach ihren Titel nach einem Frauenchor. Schon Phrynichos dichtete „Danaiden", „Pleuronierinnen", „Phoiniſſen", von Äſchylus mögen „Nereiden", „Thrakerinnen", „Salaminierinnen", „Phoiniſſen", „Perrhäberinnen" angeführt ſein.

„Wenn nicht das Leiden oder Handeln einer Hauptperſon das Ganze entſchieden beherrſchte und durchdrang" (Welcker), ſo pflegte die Tragödie ihren Namen vom Chor zu erhalten. Sophokles hat von den geretteten Stücken nur eines nach dem Chor benannt, und unter den etwa hundert Dramen, deren Reſte in Naucks Fragmenten der griechiſchen Tragiker geſammelt und geſichtet vorliegen, ſcheinen nicht viele einen weiblichen Chor gehabt zu haben; nur wenige ſind nach einem ſolchen benannt: wir erwähnen die „Kriegsgefangenen" (*Αἰχμαλωτίδες*), „Kolcherinnen", „Lemnierinnen", „Wäſcherinnen" (= Nauſikaa).

Für die Wahl der Chormitglieder befolgt unſer Dichter den Grundſatz, daß das Geſchlecht des Chors dem der Hauptperſon zu entſprechen hat und ſein Stand dem Milieu der Handlung und Örtlichkeit. König Ödipus hat einen Chor von Greiſen, welche nach ihrem Stand, ihrem Alter und ihrer Erfahrung die Gemeinde von Theben repräſentieren, Ödipus auf Kolonos, die Tragödie des Alters — die führenden Männer Ödipus, Kreon und Theſeus ſind bejahrt — einen Chor greiſer Landleute aus dem Gau Kolonos. Dem Helden Ajas im Schiffslager vor Troja ſtehen ſeine Krieger zur Seite, dem Philoktet antwortet der Chor der Schiffsleute, alſo auch Kriegsleute, Elektra tröſten ihre vermählten Altersgenoſſinnen, Deianeira um des Kontraſtes willen die Jungfrauen von Trachis. (Der Titel des letzteren Stückes beſtätigt die oben zitierte Welckerſche Regel über die Benennung von Tragödien.) Nur Antigone bildet eine Ausnahme: die Wucht des

Gegenspiels, die Idee und Durchführung der Handlung bewogen den Dichter zu der gleichen Wahl wie im König Ödipus.

Schon aus der sozial untergeordneten Stellung und aus der meistens hervortretenden geistigen Inferiorität des Chors wird man folgern, daß er nicht, wie Schiller behauptet, ein richtender, sondern nur ein das Schicksal der Handelnden mit Liebe und Teilnahme begleitender Zeuge ist, der allerdings auch seine warnende Stimme erhebt, wenn ihm die Reife seiner Lebenserfahrung dazu das Recht und die Pflicht gibt. Beides fließt aus dem köstlichen Gute der Freiheit, um deretwillen der Königssohn Kyros selbst jene hellenischen Landsknechte glücklich preist, welche ihm ihre Haut für Geld verhandelt haben (Xen. Anab. I 7, 3). Dies ist in der Zeit des patriarchalischen Königtums nicht anders als in der Blüteepoche des attischen Reiches. Auch damals schon hält das Volk die glückliche Mitte zwischen der dumpfen Masse asiatischer Sklaven und dem souveränen Pöbel des ochlokratischen Athen vom Jahre 406 (vgl. Xen. Hellen. I 6, 12: „es sei unerhört, wenn einer das Volk nicht tun lassen wolle, was ihm beliebe").

Immerhin gebietet in der Heroenzeit der König, die Gemeinde ratet wohl, aber tatet nicht. Der König ist zugleich auch ein Held; sein starker Arm, seine Macht flößt Respekt und Furcht ein, gibt aber auch dem Volke Halt und Kraft. So wissen Ajas' Krieger zwar sehr wohl, daß der Große auch des Kleinen bedarf — wie nach der Erfahrung der Steinsetzer die großen Steine in der Mauer ohne die kleinen nicht das richtige Lager haben (Plato, Gesetze X S. 902 D) —, aber die Kleinen sind doch ohne die Großen nur „eine schwankende Wehr des Turmes". Sie zittern ohne seinen Schutz wie scheue Tauben; der Schwarm der Feinde wird sich erst ducken, wenn der mächtige Geier über ihm wieder seine Kreise zieht (Parodos des Ajas 134 ff.).

So ist der Chor überall schwach und hilfsbedürftig; er muß sich an den Starken anlehnen, er wartet auf die Befehle des Herrn, er wagt seinem Gebote nicht zu widersprechen, auch wenn er ihm nicht zustimmen kann, denn er hat sich ihm als Untertan zu beugen. Er gibt Aufklärungen, wo er es vermag, (z. B. im König Ödipus über die Ermordung des Laios), er ist bereit, bei allem Guten mitzuhelfen, und lehnt nur seine Mitwirkung ab,

wo der Befehl etwas ſittlich Verwerfliches in ſich ſchließt (z. B. Antigone 211 ff). Und was Elektra 1204 dem zweifelnden Oreſtes gegenüber an ihren Freundinnen lobt:

„Sie ſind ergeben, treue Herzen lauſchen dir,"

das kennzeichnet jeden Chor. Dieſe Unſelbſtändigkeit einerſeits, dieſe Treue und Ergebenheit anderſeits beſtimmt das Verhältnis des Chors zu den Trägern der Handlung und zur Handlung ſelbſt. Von dem einen Fall im Ödipus auf Kolonos abgeſehen, greift er niemals in die Handlung ein, und wo der Chor im Dialog als Sprecher das Wort nimmt, da vermittelt, begütigt, beſchwichtigt er, ſucht die Gegenſätze auszugleichen und tödlichem Konflikt der Gegner vorzubeugen, überall das ſchöne Maß haltend, das griechiſchen Geiſt und griechiſche Kunſt charakteriſiert.

Während er durchweg dem Verlauf der Handlung mit ſtiller Teilnahme lauſcht, tritt er in den bezeichneten Fällen regelmäßig ſeine Vermittlerrolle an — meiſtens freilich ohne Erfolg. Als Ödipus im höchſten Zorn den Seher beleidigt, greift der Chorführer (V. 404 f.) ein mit den Worten:

„Erwägen wir es, dann erſcheinen uns im Zorn
Geſprochen ſein' und deine Worte, Ödipus,"

und weiſt dann darauf hin, daß es die Löſung des Orakelrätſels gilt. In der Kreonſzene weicht er ängſtlich der Frage des entrüſteten Kreon aus (V. 530), denn:

„Was die Herren tun, das ſeh' ich nicht,"

aber ſeiner Verteidigung ſpendet er Beifall und wagt ſogar einen verſteckten Tadel gegen den König (V. 616 f.). Doch bei dem erſten Verzweiflungsausbruch tröſtet er ihn (V. 834 f.), und wenn er ſchon vorher jeden Zweifel an ſeiner Treue mit dem Bewußtſein des guten Gewiſſens zurückgewieſen hat, ſo beweiſt er nach der Kataſtrophe, daß der Dank für die Verdienſte des Unglücklichen dauert und ſein inniges Mitgefühl das Schickſal des Blinden begleitet. — In der Antigone mißbilligt er den Trotz der Heldin, ihn zugleich milde erklärend (V. 471 f.). Mit vorſichtiger Zurückhaltung beurteilt er die Eröffnungsreden im Anfang der Haimonſzene (ſ. V. 724 f. im Vergleich mit 681 f.), ſchweigt bei dem Wortgefecht zwiſchen Vater und Sohn, macht aber den König warnend auf den Seelenzuſtand des davonſtürmenden Haimon aufmerkſam

und hält Kreon von übereilten Beſchlüſſen ab (V. 765 ff). Das tiefſte Mitleid mit der Heldin hindert ihn nicht, ihre Leidenſchaftlichkeit zu verurteilen, ja, ihr einen ungerechten Vorwurf zu machen, den ihm ſeine Untertanenfurcht eingibt (V. 853 ff.); dagegen weiſt er nach dem Umſchlag in Kreons Stimmung den Beſtürzten und Ratloſen mit Erfolg auf das hin, was jetzt zu tun iſt. Er erſpart ihm nach der Kataſtrophe nicht den Vorwurf, daß er das Recht erſt erkannt hat, wo es zu ſpät iſt (V. 1270), doch ſucht er dem gebrochenen Mann mit Hinweiſung auf die Unabänderlichkeit des Schickſals einen Halt zu geben (V. 1337 f.).

Die Tragödien König Ödipus und Antigone zeigen den Chor auf ſeiner Höhe. Unbedeutender oder tiefer ſtehend erſcheint er in den ſpäteren Stücken oder in ſolchen, wo Alter und Stand ſein Gewicht verringern. Schon oben wurde darauf hingewieſen, daß in der Elektra für Aigiſthos der Chor überhaupt nicht vorhanden iſt und Klytaimeſtra ſich nur einmal flüchtig an ihn wendet. Entſprechend beteiligt er ſich an der Handlung faſt gar nicht. Er ſteht durchaus auf der Seite der Heldin, wagt aber erſt aus ſich herauszugehen, als er von ihr erfährt, daß Aigiſthos abweſend iſt. Tröſtend, beruhigend, mäßigend begleitet er die Ausbrüche ihres leidenſchaftlichen Temperaments und ſucht — erfolglos! — zwiſchen den beiden Schweſtern zu vermitteln (V. 370 f., 990 f., 1015 f.). Aber ſelbſt da, wo das Recht und die Sympathie des Hörers unbedingt auf ſeiten Elektras ſtehen, bewirkt die Furcht vor Klytaimeſtra und der überſchäumende Zorn der Heldin einen leiſen Zweifel an der Berechtigung dieſes Zorns, wenn auch in ſehr geſchraubten Worten (V. 610 f.).[1]

Dieſe Furcht vor den Mächtigen, das Gefühl der Schwäche und Hilfsbedürftigkeit und die gehorſame Unterordnung unter den Willen des Herrn mit Verzicht auf eigene Meinung tritt beſonders hervor, wenn ſich der Chor aus Leuten von niederer Stellung zuſammenſetzt. Als die zagenden Krieger des Ajas ihren Hort nun wirklich verloren haben und mit Bangen der Auseinanderſetzung zwiſchen den Atriden und Teukros entgegenſehen und dann beiwohnen, können ſie zwar nicht umhin, Menelaos von der Hybris

[1] Natürlich meint der Chor mit dieſen Verſen Elektra und nicht, wie Kaibel will, Klytaimeſtra.

abzumahnen (V. 1091), mißbilligen aber in ihrer Angſt die mutigen Worte des Teukros (V. 1118 f.). Die Partei des Toten befindet ſich ja in der Minderzahl! Wie er dann vor dem Übermut des ſtolzen Agamemnon zuſammenknickt, das meint man zu fühlen; nur den Wunſch nach Beſonnenheit für beide Teile wagt er laut werden zu laſſen (V. 1264 f.). Er atmet erleichtert auf, als Odyſſeus dazukommt, und wir begreifen, daß das Lob, welches er dieſem Helden ſpendet, aufrichtig gemeint iſt.

Reſpekt gebührt dem Herrſcher, dem Zeus' uraltes Zepter Macht gegeben, über die Völker zu gebieten, und deſſen Einſicht und Geſchick die andern überragt (Phil. 138 ff.). Daher bittet der Chor ſeinen Herrn Neoptolemos um Anweiſung, was er tun ſoll, und übernimmt willig ſelbſt die traurige Aufgabe, einen argloſen Unglücklichen betrügen zu helfen. Mit innigen, tiefempfundenen Strophen, welche natürlich auch aus dem Herzen des Dichters kommen, beſingt er die Qualen des Dulders; aber alles Mitleid hindert ihn nicht, den Helden mit ſeinem Herrn um die Wette zu beſchwindeln (V. 391 ff., 507 ff.). Während Neoptolemos in Reue ſchon mit ſich kämpft, drängt er ihn unabläſſig, den Schlafenden des Bogens zu berauben (V. 836 ff.). Und als der Raub dann perfekt und Philoktet durch ſchnöden Betrug völlig elend geworden iſt, da hat der Chor zwar ein Recht, auf den Willen des Schickſals hinzuweiſen, aber, wie früher (ſ. S. 301) gezeigt wurde, nimmermehr, die Verantwortung für eine ſchurkiſche Handlung von Odyſſeus und Neoptolemos abzuwälzen und „andern" aufzubürden. Solches Verhalten beweiſt ſonnenklar, daß der Chor nichts weniger als der ideale Zuſchauer Schlegels oder der richtende Zeuge Schillers iſt. Selbſt die würdigen Greiſe von Kolonos, welche Ödipus vor den Gewalttaten Kreons zu ſchützen ſuchen, gebärden ſich wenig männlich und rühmlich, wenn ſie als Echo ihres Herrn das gerechte Theben preiſen (V. 937 f.), wenn ſie in kindiſcher Angſt einen Unglücklichen unter dem Bruch ihres Verſprechens aus ſeinem letzten Aſyl treiben wollen (V. 226 f.) und ihn mit taktloſen Fragen quälen (V. 510 ff.). Daß ſchließlich der Chor nicht über der Handlung, ſondern als befangene Perſon mitten in ihr ſteht, beweiſt ſeine Kurzſichtigkeit, welche hervortritt, auch wenn man ſie von ſeiner Erfahrung nicht erwarten ſollte. Während

der Zuſchauer im König Ödipus ſchon längſt die Kataſtrophe herannahen ſieht, wiegt ſich der Chor bei den Klängen des dritten Staſimon in den roſigſten Hoffnungen (V. 1086 ff.); während Antigone ſchon tot im Grabgewölbe hängt, ſtimmen die Greiſe einen ſchwungvollen Dithyrambos zum Preiſe des Dionyſos an; der hoffnungsfreudige Päan der Mädchen von Trachis (V. 633 ff.) ſteht im ſchneidenden Kontraſt zu den trüben Ahnungen Deianeiras, und das jubelnde Tanzlied, zu welchem die vermeintliche Sinnesänderung des Ajas den Chor begeiſtert, beweiſt, wie treffend er ſich ſelbſt charakteriſiert, wenn er ſich bald nach jenem Freudenausbruch ſtumpfſinnig nennt, weil er Ajas' Vorſatz nicht begriffen hat (V. 911).

Das iſt der Sophokleiſche Chor, ſoweit Horazens Forderung aus ihm gezogen iſt, daß er actoris partes officiumque virile defendat, ſoweit er ſich alſo an der Handlung beteiligt und durch den Chorführer, zumeiſt in Trimetern, ſpricht. Seinen eigentümlichen Charakter freilich zeigt er erſt in ſeiner Funktion als Hauptvertreter des lyriſchen Elements in der Tragödie. Er ſingt in den Ruhepunkten der Handlung die großen Einzugs- und Standlieder, während die Schlußbetrachtungen nur kurz und in wenige Verſe, der Regel nach Anapäſte, gefaßt ſind. Der poetiſche Gehalt und der äußere Umfang der Lieder ſind verſchieden je nach dem tragiſchen Stoff, der Situation und auch nach der Abfaſſungszeit der Stücke. Weitaus die bedeutendſten Lieder haben die drei Tragödien aus dem thebaniſchen Sagenkreiſe, am ſchwächſten und magerſten ſind die der Trachinierinnen und der Elektra (in letzterem Drama betätigt ſich der Chor ſtärker als Partner der Schauſpielergeſänge). Ajas und Philoktet enthalten zwar auch lyriſche Partien von hoher Schönheit — ſo die heimwehdurchzogene, ſehnſüchtige Klage nach der Heimatinſel Salamis (Ajas 596 ff.), die Schilderung des traurigen Soldatenloſes in einem endloſen Kriege (Ajas 1186 ff.), die tiefempfundenen Strophen, welche die Qualen einer troſtloſen Einſamkeit, die Leiden eines geprüften Dulders in ergreifenden Tönen ſingen (Philoktet 170 ff., 676 ff.), — aber die Stellung des Chors iſt zu unbedeutend, ſein geiſtiger Horizont zu beſchränkt, als daß ſich ſeine Betrachtungen zu weitausſchauender Höhe erheben

könnten, als daß ihn der Dichter zum Organ seiner eigenen Gedanken machen möchte.

Erst dann aber, wenn aus dem Chor der Dichter spricht, offenbart sich die Wahrheit der goldenen Worte, welche wir aus Schillers Abhandlung über den Chor in der Tragödie angeführt haben. Denn wie die Lyriker Simonides und Pindar, wie sein Vorgänger Äschylus läßt Sophokles in geeigneten Momenten, welche sich aus dem jeweiligen Stand der Handlung ergeben, den Chor als Mitspieler und Person des Stückes völlig verschwinden; wir hören nur den Dichter selbst sprechen. Mit wunderbarer Kunst entwickelt er dann die Ideen, welche fruchtbare Momente der Handlung in halb bewußtem, halb intuitivem Gedankenprozesse zur Geburt bringen, und gießt sie in jene Form, deren stillen Adel und seelenvolle Schönheit nicht Äschylus, nicht Euripides erreicht, weil sie eben das unbegreifliche Geheimnis unseres Dichters ist.

Wir versuchen die Richtigkeit dieser Sätze zu erweisen, indem wir an die Chorgesänge der Antigone herantreten, welche das Prachtgewebe der Handlung leuchtenden Edelsteinen vergleichbar durchwirken und symmetrisch gliedern. Sind sie auch tausendmal von begeisterten Herzen und denkenden Köpfen nachempfunden und durchforscht, und sind wenigstens Parodos und erstes Stasimon zum Gemeingut jedes Gebildeten geworden, so erträgt und lohnt ihre ewige Jugend doch immer wieder erneute Betrachtung.

Der Prolog hat nicht nur die Heldin und ihren Entschluß vorgeführt, sondern auch den dunkeln Hintergrund, von dem sich die Gestalt Antigones abhebt, in wenigen Strichen gezeichnet. Wir sehen die ehrwürdige Stadt, von der die Gnade der Götter und der Arm der Bürger die schrecklichste Gefahr abgewehrt hat. Welche Stimmung muß die Brust jener Greise beherrschen, die jetzt, dem Gebote des Königs gehorsam, in die Orchestra einziehen? Siegesfreude und Dank gegen die Himmlischen. So singen sie denn das herrlichste aller Siegeslieder, das vielleicht jemals erklungen ist. — Es besteht aus zwei Strophen von einfach-durchsichtigem Bau. Die erste Hälfte jeder Strophe bilden Logaöden, die zweite je ein anapästisches System, das ein wuchtiger Paroimiakos abschließt. Jeder Strophe entspricht wie immer die gleichgebaute Gegenstrophe. Der Rhythmus schmiegt sich den Gedanken an, welche

das Thema durchführen. Das Gefühl der Erlösung aus Not und Gefahr, stolzer Siegesjubel beherrscht durchaus das ganze Lied; aus der Erinnerung an die durchlebten Schreckenstage tauchen einzelne besonders furchtbare Augenblicke auf, Szenen voll beklemmender Angst, welche die Kunst des Dichters bald nur andeutend, bald in ausgeführtem Bilde malt.

Die Nacht ist gewichen, mit ihr der Feind. Aus befreiter Brust dringt der Jubel zu dem Tagesgestirn empor, er drückt sich aus in den wiederholten Anrufen „Strahl des Helios", „schönstes Licht", „güldenes Auge des Tages" — letzteres eine prachtvolle Metapher! —: denn das Licht hat das Heer der Argeier von hinnen gescheucht. Wie vermag uns der Dichter mit wenigen Worten eine lebendige Anschauung dieser Flucht zu geben! Wir sehen die Feinde, den weißen Schild auf den Rücken geworfen, in wilder Flucht über Stock und Stein rasen: die aufgelösten Arsen des hundertachten Verses veranschaulichen es ganz unvergleichlich. Sitzt den Flüchtigen der Verfolger auch nicht auf den Fersen, so tut doch schon die sinnlose Angst das ihre. Diese Schilderung eines fliehenden, demoralisierten Heeres in vier kurzen Versen ist typisch, — alle Schrecken einer panischen Flucht werden lebendig, wie sie Gneisenau in den Tagen nach Jena durchlebte und dann Napoleon nach Bellealliance reichlich heimzahlte.

Floß das Lied während der ersten Hälfte der ersten Strophe in wiegenden Glykoneen hin, so setzt mit der zweiten der Marschtritt energischer Anapäste ein. Denn die Betrachtung des geschlagenen Feindes ruft jetzt die Erinnerung an seinen Anmarsch hervor. Ihn malt ein großartiges Bild, welches in Verbindung mit V. 125/6 der Antistrophe das Wesen von Angreifer und Verteidiger aus der gegebenen Situation heraus glänzend schildert. Angreifer der bewegliche Adler, Verteidiger der massige, zusammengeballte Drache[1] — letzteres hier besonders treffend: die Sparten entsproßten ja aus der „Saat des wilden Drachen" (V. 1124 f.). Dieses Bild ist allerdings nicht neu. Schon Homer erzählt (Ilias XII 200 ff.) von einem Vorzeichen an Hektor, als er das Schiffslager der Achäer stürmen will: ein hochfliegender Adler, der

[1] Ähnlich stellt einmal Menzel in einer Zeichnung Preußen als Löwen dar, welcher einem Elefanten (Österreich) zu Leibe geht.

eine Schlange in den Fängen trägt.[1] Und in den Choephoren betet V. 247 ff. Oreſtes zu Zeus:

„Auf die verwaiſte Brut des Adlers, unſres Vaters, ſieh,
Der in des Schlangenſcheuſals Windungen gepreßt
Dahinſank."

Aber wie weiß unſer Dichter den Angriff des Adlers vorzuführen! Polyneikes iſt es, der Führer der Argeier. Unten zieht ſein Heer heran mit ſtarrenden Speeren und nickenden Helmbüſchen, über ihm, den Weg weiſend, fliegt der Adler mit hellem Gekreiſch, von des ſchneeigen Fittichs weißem Geleucht gedeckt, hinein ins Land gegen die Stadt. Er ſteht über ihren Dächern, dürſtend, den Schlund mit dem Blute des Drachen zu füllen, während ſein Heer mit mordgierigen Lanzen der ſieben Tore Mund wie ein brüllendes Raubtier umgähnt, — überall iſt Bild und Wirklichkeit miteinander zu einer farbenleuchtenden Einheit verſchmolzen.[2]

Doch der Adler mußte davon, ehe den Zinnenkranz Hephaiſtos' Fackelglut ergriffen, ſiegreich rang der Drache wider ihn im Getümmel des Ares. Denn ein Höherer wachte über der Stadt, dem verhaßt iſt großſprecheriſcher Zunge Prahlerei. Sie wälzen ſich heran wie ein verheerender Strom, übermütig pochend auf ihre klirrende Rüſtung, auf ihre goldſchimmernde Wehr; ſie erklimmen die Zinnen, zu wildem Siegruf öffnen ſie den Mund: da ſchwingt er den feurigen Blitz!

Aus der Maſſe der Stürmer hebt ſich dem Chor in der Erinnerung dieſes furchtbarſten Augenblicks eine Geſtalt heraus, deren Schilderung den Angriff des feindlichen Heeres meiſterhaft in derſelben Technik individualiſiert wie Homer, da Hektor der Nacht gleichend in das geſprengte Tor des Schiffslagers eindringt. Der Chor nennt dieſen ſchrecklichen Kämpen nicht, aber wir kennen ihn aus dem Epos und den Sieben gegen Theben. Es iſt der Rieſe Kapaneus. Mag Zeus es wollen, mag er es nicht: auf ſeinem Schilde prahlt in goldenen Lettern das Wort: „Ich werde die

[1] Vgl. Horaz Od. IV 4, 11 ff., wo des Blitzes geflügelten Bringer die Begierde nach Fraß und Kampf treibt, auf die anringenden Drachen zu ſtoßen.

[2] Die glänzende Konjektur Scaligers ὅς — *Πολυνείκους*, welche Bergk, Kern und andere Herausgeber aufgenommen haben, macht das Bild zwar geſchloſſener, überſieht aber, daß neben dem Adler die Vorſtellung der angreifenden Heeresmaſſe hergeht V. 115/6.

Stadt verbrennen," als Wappen ein nackter Mann, deſſen Fauſt eine flammende Fackel umſpannt. (Äſchyl. Sieben 424 ff.) So ſchnaubt er ſelbſt heran in raſendem Andrang, wie der Sturm brauſend auf wilden Flügeln, und hebt die Fackel. Doch zuvor trifft ihn der zerſchmetternde Strahl, und er ſtürzt herab von der Sturmleiter zur dröhnenden Erde, die den Schlag vergilt: *ἀντιτύπᾳ δ' ἐπὶ γᾷ πέσε τανταλωθείς*. Die Kraft dieſes Verſes vermag keine Überſetzung wiederzugeben. Die Arſen malen mit wuchtigem Accent das wiederholte Aufſchlagen des ſchweren Körpers im Sturz von der Höhe zur Erde, die flüchtigen Kürzen der logaödiſchen Daktylen, welche unſerer Sprache verſagt ſind, das unaufhaltſame Hinabfallen des Rieſen, bis ſeine Maſſe leblos am Boden liegt.

In ruhigerer, zuſammenfaſſender Betrachtung wendet ſich das Lied von dem Schickſal des einen feindlichen Führers zu dem der andern. Ares, der ſtärkſte Renner an dem Streitwagen des roſſegewaltigen Thebens, hat jedem ſein Los zugeteilt: alle Sieben gegen ſieben thebaniſche Helden geſtellt ließen Zeus Tropaios Ruhm und Rüſtung; nur das Bruderpaar ſank dahin im Doppelmord, jeder Sieger und Beſiegter zugleich. Dieſer Abſchluß der Kampfſchilderung lenkt den Blick auf den Anlaß des Krieges und das tragiſche Ende der letzten männlichen Labdakiden. Doch der Stadt ward der Sieg und ruhmvoller Name den Siegern: Nike ſchwebte herab, Theben hold entgegen lächelnd. Das Lied ſchließt mit der Mahnung, in feſtlichem Zuge zu den Tempeln zu wallen. Thebens Dionyſos ſoll ſtampfend den Reigen führen. Die Choriamben malen den Tanzſchritt der bacchiſch begeiſterten Menge.

In dieſem Liede zeigt ſich auch mit beſonderer Kraft der genial ſchaffende Sprachkünſtler. Glanz und Schimmer gießt er mit verſchwenderiſcher Fülle darüber aus. Es iſt hell geworden in den Herzen mit dem Aufgang des rettenden, ſtrahlenden Tagesgeſtirns, das goldene Morgenlicht flutet herein: ſo leuchtet und funkelt es auch in der erſten Strophe von Ausdrücken des Lichts. Strahl der Sonne, ſchönſtes Licht, du erſchienſt (in *ἐφάνθης* iſt die Grundbedeutung des hellen Scheins noch nicht verblaßt), Auge des goldenen Tags; das weißbeſchildete Heer — welche Lichtmaſſe bricht aus dieſem Beiwort hervor! —, der Adler, von

des weißleuchtenden Schnees Gefieder gedeckt — beidemal λευκός, was an sich bekanntlich nicht sowohl das Weiß der Farbe bezeichnet, das ja auch stumpf sein kann, sondern ihre Leuchtkraft —, das Gold der Rüstungen. Weiterhin überwiegt die düsterrote Glut des Feuers, der Not der Belagerung entsprechend: so der in der Fichtenfackel glühende Hephaistos, der feuertragende Bacchant Kapaneus; doch auch der Glanz der erbeuteten Rüstungen aus gediegenem Erz. — Mit diesem Wortgefunkel verbindet sich der metaphorische Gebrauch von Wörtern und Wendungen, in denen das Bild noch nicht erloschen ist, vielmehr seine ursprüngliche anschauliche Kraft bewahrt hat: so gleich im Anfang wundervoll das güldene Auge des Tags, die Sonne, die wandelt über Dirkes Fluten; mit schärferem Zügel flieht der Feind: man sieht, wie die rasselnden Wagen dahinsausen. Der Adler mit leuchtenden Schwingen, schon charakterisiert, mordlustige Lanzen, mit denen der Feind den Mund der Tore umgähnt, der Schnabel des Adlers, der Kranz der Mauerzinnen, der zusammengeballte Drache, der, wie schon bemerkt, auf die Abstammung der vornehmen thebanischen Geschlechter deutet. Dann das Heer des Angreifers, das wie ein reißender Strom sich heranwälzt, die den Schlag vergeltende Erde; Kapaneus schnaubt heran wie ein grimmiger Wind, und Ares, der starke, ist am rechten Flügel des Rossegespannes (δεξιός zugleich mit der günstigen Vorbedeutung) angefeilt, das den Streitwagen Thebens zum Siege führt. — Dabei ist nichts überladen, schwülstig, dunkel, wie so oft bei Äschylus, der feinste Sinn für das schöne Maß bewahrt den Dichter davor, den Gedanken durch eine Wolke gesuchter Wörter zu verhüllen, alles ist Durchsichtigkeit und Klarheit. Die Beweise für dieses schöpferische Sprachvermögen unseres Dichters lassen sich beliebig vermehren, wir begnügen uns hier mit diesem Beispiel als Typus.[1]

Das anapästische System der zweiten Antistrophe leitet dann zur zweiten Szene über, deren Inhalt dem Chor das Thema zu seinem zweiten Liede gibt (V. 332 ff.).

Das im Vorstehenden charakterisierte Einzugslied fließt völlig aus der Situation; seine Schilderungen und Betrachtungen vertiefen

[1] Vgl. S. 46 f.

ſich nicht zu Gedanken, welche das Tun und Laſſen jedes Menſchen angehen. Der Zuſchauer hört Thebaner ihr Siegeslied ſingen. Nur einmal ſieht auch der Kopf des Dichters hervor, wenn der Chor ausſpricht, daß Zeus die Hybris haßt und beſtraft. In dem berühmten erſten Staſimon dagegen vergeſſen wir ſofort den Anlaß des Liedes, die Beſtattung von Polyneikes' Leichnam wider das Gebot des Königs. Hier hören wir nur den Dichter und lauſchen ſeinen Ideen, welche menſchenkundige und welterfahrene Greiſe vortragen. Das Thema bildet die Größe des Menſchen und ihre Grenzen. Das Lied hat den üblichen Umfang von zwei Strophen, deren Rhythmus in umgekehrter Folge angelegt iſt. Die erſte Syzygie (Strophe + Gegenſtrophe) verläuft in der erſten Hälfte mit ruhigen Glykoneen, den Charakter der zweiten beſtimmen zwei flüchtige daktyliſche Tetrapodien, den Abſchluß bildet ein Vers mit ſchweren Trochäen. Die zweite Syzygie dagegen beginnt mit lebendigen jambiſch-anapäſtiſchen Reihen und verläuft in jambiſch-trochäiſchen Maßen.

Sofort ſtellt der Dichter den erſten Teil des Doppelthemas auf: „Von dem vielen Gewaltigen auf dieſer Erde iſt das Gewaltigſte der Menſch." Seine Größe zeigt ſich in der Bezwingung der Elemente, in der Dienſtbarmachung der Tierwelt, in der Entwicklung ſeiner geiſtigen Kräfte. Dieſe erheben ihn, wie er meint, zur Allmacht. Doch bald wird er der Grenzen inne, die ihm geſteckt ſind: ſeine Kunſt iſt ohnmächtig gegen den Tod, ſein Wiſſen bringt ihm Verderben, wenn er die Schranken des Sittengeſetzes zu zertrümmern wagt.

Dieſe abſtrakte Gedankenreihe bringt der Dichter durch einzelne konkrete Züge prachtvoll zur Anſchauung. Im Winterſturm, wenn die Sonne ſich verhüllt und die veilchenblaue, ſtille Meeresfläche ſich in einen weißgrauen, ſchäumenden Strudel verwandelt hat, wenn die brüllenden Waſſer ſich wild aufbäumen und wieder hinabſtürzen, dann fährt der Menſch hindurch unter den Wogenwänden, umbrandet vom kochenden Giſcht. — Dem Griechen und Römer war ja die ungebändigte elementare Natur etwas Schauerliches: Horaz (Od. I 3, 9 ff.): illi robur et aes triplex circa pectus erat, qui fragilem truci commisit pelago ratem primus; die erhabene Bergwelt der Alpen erſchien ihm ſchrecklich (Alpes saevae, Juvenal). — Er wartet nicht auf die Gaben,

welche die Allmutter Erde, „der Göttinnen höchste“, die lebenspendende, vielnährende (Homer) ihm mit gütiger Hand freiwillig bietet; nein, er macht sie zu seiner Magd, er müht sie ab Jahr um Jahr, ohne Rast, mit ewigem Pflug sie durchwühlend. — Sein Blick fällt auf das Tierwesen, das in den Lüften fliegt, im Wasser spielt, auf der Erde schweift — noch im Behagen der Freiheit. Doch der kundige Mensch umgarnt den Schwarm der Vögel trotz ihrer leichten Witterung, die Meerbrut fängt er im Netz; mit den Mitteln seiner Kunst, seiner τέχνη[1] erjagt er das Wild, das auf dem Berge haust, und sein Joch bezwingt den Nacken des mähnigen Rosses, des ungebändigten Bergstiers.

Diese Kunst lehrt ihn mehr: den scharfen Pfeilen des Frostes und Regens entgehen, Städte und Staaten gründen, den Gefahren der Zukunft vorzusorgen, die Sprache, den flüchtigen Gedanken zu erfinden, Heilung von Krankheiten zu ersinnen, für die noch niemand Rat gewußt. Nur dem Tod, dem Allbezwinger, kann er nicht entrinnen.

Und so glaubt er, erfindungsreich über Erwarten, seine Kunst gestatte ihm, auch das Schlechte zu wagen. Doch nur, wenn er sie verbindet mit Achtung und Scheu vor dem Gesetz, das die Götter hüten, schirmt ihn die Stadt. Friedlos wird der Frevler, der verwegen das Böse übt. Ihm versage ich Schutz und Gemeinschaft.

Ein anapästisches System, dessen Klänge das Auftreten Antigones mit dem Wächter begleiten, leitet zum folgenden Epeisodion über. Nach seinem Verlauf erscheint das Schicksal der Heldin besiegelt. Das Los der letzten Labdakiden gibt dem Chor das Thema zu seinem zweiten Standliede, welches, ernst und schwermütig, an dem tragischen Einzelfall entwickelt, daß kein Sterblicher im Leben der Ate entgeht, wenn die Götter Unheil über sein Haus verhängt haben. Was der Chor hier in zwei Strophen vorträgt, steht im engsten Zusammenhange mit der Handlung, und doch wieder hören wir auch den Dichter, welchem der finstere Mythos warnende Lehren für sich und seine Mitbürger eingibt. Die erste Syzygie legt das Schwergewicht auf den konkreten Fall, die zweite auf die daraus resultierende Wahrheit, wobei aber weder der ersten das

[1] Vgl. hierzu Blaß in den Jahrbüchern für Phil. 1897 S. 477 f.

edle Korn eines tiefen Gedankens, noch der zweiten die Beziehung und Nutzanwendung auf den Mann fehlt, der das Lied mit anhört: Kreon.

Wieder stellt der Dichter einen allgemeinen Satz an den Anfang: „Glücklich, dessen Leben unberührt ist von Unheil." Ihn erläutert sofort mit Beschränkung des Unheils als Ate, Verblendung, und zugleich mit Hinblick auf den bestimmten Fall ein großartiges, ausgeführtes Gleichnis. Rührt der Gottheit Hand an die Grundfesten eines Hauses, so ergreift die Verblendung Generation auf Generation, unablässig am zerstörenden Werke. Ihr Tun gleicht dem Wogenschwall, der gepeitscht vom heulenden Thrakersturm über die dunkle Tiefe fährt, den schwarzen Ufersand aufwühlt und donnernd an die Klippen schlägt, die stöhnen unter den wilden, unaufhörlichen Stößen. (Die anfangs ruhigen Logaöden veranschaulichen mit den Auflösungen in Vers 588 die Empörung der erregten Elemente.) Die Antistrophe erläutert diesen Gedanken an dem Geschicke des Labdakidenhauses. Leid häuft sich auf Leid, kein Geschlecht bleibt verschont, ein Gott stürzt es. Ein letztes Reis noch sproßte von Ödipus' Stamm, doch erbarmungslos mäht es nieder die blutige Sichel der Götter dort unten, wie vor der Sense des Schnitters Schwaden um Schwaden sinkt. Auch eigener Unverstand vernichtet es.[1]

Mit der zweiten Strophe verallgemeinert sich die Betrachtung, indem sie von Menschenschuld und -schicksal den Blick zu Zeus emporrichtet. Dieser Zeus aber ist nicht mehr der gewalttätige Titanengott, auch nicht mehr der Zeus der Ilias, an dem noch die Schlacken des Irdischen und Menschlichen haften, der noch den wirklichen schneeigen Gipfel des thessalischen Olympos bewohnt. Auch hier zwar thront er auf des Olympos glänzender, schimmernder Höhe, doch das ist nicht der Glanz des Schnees, sondern der reine, leuchtende Äther jenes idealen Götterstitzes, den die Odyssee (VI 42 ff.) wunderbar schildert. Dieser Zeus läßt sich nicht mehr einschläfern in menschlicher Schwäche, wie es Heras List gelingt (Il. XIV 346 ff.). Dies ist der Gott, dessen Persönlichkeit und Begriff nicht die Juden, sondern die Griechen dem

[1] Vgl. die Besprechung der Stelle gelegentlich der Schuldfrage Antigones S. 302.

Chriſtentum geſchenkt haben: kein grauſamer, erbarmungsloſer Höhengott, deſſen Kult an einen beſtimmten Ort geknüpft iſt, ebenſowenig ein abgezogener, blutloſer Begriff, ſondern die lebendige, perſönliche Macht, die über den Menſchen waltet, nicht ſchläft noch ſchlummert und die ewigen Ordnungen hütet. Was vermöchte der menſchliche Frevelmut wider ihn, was iſt der ſündige Menſch gegen den Reinen? Denn Verblendung und Schuld iſt jedes Sterblichen Teil. Ja, die Götter ſchlagen den Menſchen mit Kurzſichtigkeit und Verblendung. Denn nur ſo iſt es zu erklären, daß er in ſein Verderben geht. Das ſpricht auch die troſtloſe Strophe des Harfners im Wilhelm Meiſter aus:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen ſchuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt ſich auf Erden.

So ſingt der Chor denn in der zweiten Gegenſtrophe, wie die ausſchweifende Hoffnung dem Menſchen trügeriſch die Erfüllung leichtgeborner, unſtäter Begierden vorgaukelt. Die Apate, der Selbſtbetrug, läßt dem, den ein Gott zur Verblendung treibt, das Böſe gut erſcheinen, und er erwacht erſt, wenn es zu ſpät iſt, wenn ihm die Flamme den Fuß ſengt.

Das dritte Staſimon, welches die Macht der Liebe beſingt, beſteht nur aus einer Strophe. Seine Kürze erklärt ſich aus der folgenden großen Pathosſzene, welche von der Heldin und dem Chor geſungen wird und ſich unmittelbar anſchließt. Wieder entſpringt das Lied dem vorangehenden Epeiſodion, welches das Ringen des liebenden Jünglings mit dem verblendeten Vater dargeſtellt hatte. Der Ausgang kann nicht zweifelhaft ſein: damit iſt auch das Thema gegeben. Der Dichter hatte ja die Macht des tändelnden Knaben oft genug an ſich erfahren, darum weiß er in der Tat „ein Lied davon zu ſingen“. Es iſt in Form einer Anrede an Eros gehalten. Unbeſieglich iſt er, überall weilt er, alles iſt in ſeiner Hand. Verräteriſch zeigt ihn nächtlich die weiche Wange der ſchlummernden Jungfrau, er wandelt über die Meere, dringt in die Hütte des Landmanns: kein Gott, kein Sterblicher entrinnt ihm. Er verwirrt die Sinne, macht ungerecht den Gerechten, entfeſſelt den

Streit, und immer siegt das Verlangen nach dem Liebreiz, der in der holden Jungfrau Augen wohnt; tändelnd siegt Aphrodite.[1]

Die Abführung der Heldin in das Grabgewölbe gibt das Thema zum folgenden Liede: das ähnliche Schicksal sagenberühmter Menschen der Vorzeit. Es ist wie in schwarze Nacht getaucht; düster, trostlos, grausig klingt die Kunde von dem Leid, welches die beiden Strophen singen: wie Danaes Leib das Himmelslicht tauschen mußte um Kerkernacht im erzgefügten Gewölbe, wie den Edonerkönig (Lykurgos) in Felsenfesseln schloß Dionysos. Und die Boreade (Kleopatra), die wie ein Füllen aufwuchs unter ihren Brüdern, den Thrakerstürmen, ein Götterkind, saß gefangen im Felsengrab, und ihre Söhne beweinten das Los der Mutter, selbst noch unseliger, gefangen wie jene und geblendet, die Augen ausgebohrt mit spitzer Spindel, die blutige Hände führten; aus blinden Augenhöhlen starrt die Rache. Wenn Lykurgos gerechte Strafe traf, so litten die andern, die Wehrlosen, doch unschuldig. Aber wer kann wider die Macht der Moiren?

Diese schaurigen Klänge, welche auf das Gemüt drücken, geben die rechte Stimmung für das Schreckliche, was sich bald vollziehen soll, vom Chor selbst noch nicht geahnt. Denn nach Kreons Sinnesänderung stimmt er das fünfte Stasimon an, ein orgiastisches, bakchisches Tanzlied. Unmittelbar vor der Katastrophe ertönt in logaödisch-jambischen Versen aus freudig erregten Herzen eine hoffnungsfrohe Weise, deren Gedankeninhalt sich trotz zweier Strophen Länge in zwei Worte fassen läßt: Bakchos, erscheine! Der eigentliche Text des Liedes besteht nur aus Anreden an den Gott und Aufzählungen seiner Lieblingsstätten. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers ist also auf etwas anderes gerichtet. Hier hat der Dichter als Tonsetzer und der Ballettmeister das Wort: das Ohr lauscht den begeisterten und begeisternden Tönen einer feurigen Melodie, das Auge erfreut sich an den kunstvollen Figuren eines Reigens, der in den voraufgehenden Proben eingeübt ist. Von dem Charakter und der Wirkung beider können wir uns leider keinen Begriff mehr machen, darum läßt sich der ästhetische Eindruck dieses letzten

[1] Anders als Sophokles schleudert Euripides in dem Erosliede des Hippolytos dem Gewaltigen seinen unverhüllten Haß entgegen V. 540 ff.

Standliedes höchstens ahnen, aber nicht in Worte fassen, welche konkrete Tatsachen wiedergäben.

Die hier versuchte Analyse der Chorgesänge wird die früher aufgestellte Behauptung bestätigen, daß allerdings der poetische Gehalt der Lieder sinkt, je weiter die Handlung vorrückt. Aber keinem von ihnen wird man hohe Schönheit absprechen, jedes wächst aus der Handlung heraus und bleibt im Zusammenhang mit ihr. Keines hat einen Umfang und Inhalt, welcher die Entwicklung der tragischen Idee beeinträchtigte oder zurückdrängte, keines anderseits ist eine bloße Einlage (ἐμβόλιμον) zum Zweck einer Zwischenaktsmusik, welche nur eine Pause ausfüllen soll. Antigone zeigt den tragischen Chor auf der mittleren Linie, welche künstlerisch die richtige ist: nicht mehr die Handlung, den Nerv der Tragödie, erdrückend, noch nicht ein lästiges, störendes Beiwerk.

Manche Beurteiler werten den Gehalt der Chorlieder des König Ödipus noch höher. Jedenfalls hat der Dichter dem Chor in dieser Tragödie dieselbe Stellung zugewiesen. Auch hier erscheint der gleiche Greisenchor, das Thema seiner Lieder ergibt sich aus der Situation und dem jeweiligen Stand der Handlung, die Betrachtungen halten sich entweder eng an sie oder erheben sich darüber, Umfang und Inhalt stehen zu den Dialogpartien im gleichen Verhältnis wie in der Antigone. Wir prüfen sie kurz daraufhin; ein Vergleich wird auch vielleicht für die Erkenntnis der Kompositionsweise und Eigenart des Dichters nicht ganz fruchtlos ausfallen.

In der Antigone ist die Stadt befreit aus Not und Gefahr, im König Ödipus verheert sie die Pest. Dort Jubel und Siegruf in wiegenden Glykoneen und elastischen Anapästen, hier ein einziger Notschrei in angstmalenden Daktylen und aufgelösten Jamben; dort dankender Ausruf an Helios, hier sorgende Frage an Phama, „der goldenen Hoffnung Kind", „Zeus' goldene Tochter"; dort farbenfreudige Schilderung siegreicher Abwehr, hier düstere Klage um die schreckliche Pest, die alles dahinwürgt, um die Toten, deren gespenstischer Zug unabsehbar zum bleichen Westen entschwebt. Ares, der mordfrohe, dort das Leitroß an Thebens Siegeswagen, hier weggewünscht ins Meer oder an Thrakiens unwirtliches Gestade (wo er ja auch, der passende Zeuge, grausiger Tat zusah, vgl.

Ant. 970 ff.). Dort wirft Zeus mit geschwungenem Blitz den Frevler Kapaneus von der Zinne, hier fleht man ihn, „den Walter der feuertragenden Blitze", an, den Würger Ares mit seinem Strahl zu verderben. Dort soll Bakchos den Reigen führen zum Dankeszug nach der Götter Tempeln, hier ruft ihn der Chor, mit Fackelglut den Pestgott zu verscheuchen, und helfen sollen Artemis und Apollon mit goldgesponnener Sehne.

Ein Lied von der Größe des Menschen, wie es dann der Chor in der Antigone singt, ist im ganzen Verlauf der Ödipustragödie wenig angebracht. Der Spruch Apollons, den unbekannten Mörder aufzuspüren, und die schauerlichen Enthüllungen des Sehers können in den treuen Herzen der Bürger nur nachdenkliche Fragen über den Aufenthalt und die Lage des Täters erwecken und angstvolle Zweifel an der Wahrheit der Seherworte; der sie gesprochen, ist ja auch nur ein sterblicher Mensch und also dem Irrtum unterworfen. Wie die Gedanken des Chors in der ersten Strophe dem Mörder folgen und in dem mächtigen Bilde eines schweifenden Stiers gipfeln, der von seiner Herde getrennt im Felsengeklüft irrt, so erzeugt die dankbare Anhänglichkeit an den angeklagten König im Verein mit seiner tiefen Frömmigkeit den quälenden Zustand der Aporie.

Die Bestrafung Antigones, das Verhalten der Heldin und ihres Gegners hatte dem Chor das schwermütige zweite Stasimon eingegeben. Anlaß für das entsprechende Lied im König Ödipus ist der Unglaube Jokastes an die heilige Wahrheit der Orakel. Das sind also ganz verschiedene Ausgangspunkte, auch entspringen ihnen verschiedene Gedankenreihen. Aber beide Lieder wurzeln doch in dem gleichen Grunde. Dort wie hier betrachtet der Chor das Verhältnis zwischen Göttern und Menschen, und was der Chor spricht, das meint auch der Dichter. Dort geht er von dem Eingreifen der Götter in das Geschick der Menschen aus, hier von dem Verhalten eines Menschen zu den Göttern, deren Wille sich in Orakeln offenbart. — Die Hand der Götter schlägt ein Haus mit Unglück, doch seine Glieder verderben durch eigene Schuld: Verblendung erzeugt Frevelsinn, dieser böse Tat, ihre Folge ist der Untergang, und ach! kein Sterblicher entgeht der Ate. So spricht das Lied in der Antigone. Im König Ödipus ist die Hybris

da, sie äußert sich in der frevelhaften Gesinnung der Königin, sie wird Jokaste verderben. Dort erscheint dem Verblendeten das Böse gut, er wandelt ahnungslos,[1] bis ihn die Flamme ergreift und verzehrt, — hier wird mit anderem Bilde derselbe Gedanke ausgedrückt: Übermut erzeugt den Tyrannen. Er klimmt den höchsten Gipfel hinauf und verfällt der Ananke, die ihn hinabstößt und seinen Fuß zerschmettert. Dort schaut der Dichter anbetend zu dem ewigen, allmächtigen Zeus empor, der in dem schimmernden Glanz des Olympos thront, hier zu den hochwandelnden, im himmlischen Äther erzeugten Gesetzen (dem Sittengesetz), deren Verwalter derselbe Zeus ist, „und er altert nicht". In der Antigone resignierte Ergebung und Betrachtung der Tatsachen, im König Ödipus inbrünstiger Wunsch nach Erhaltung der Frömmigkeit unter den Menschen.

Diese teilweise überraschenden Parallelen, welche die Vergleichung der Chorlieder bisher ergab, lassen sich weiterhin ohne Gewaltsamkeit Lied für Lied nicht ziehen. Dennoch tragen das fünfte Stasimon der Antigone und das dritte des König Ödipus den gleichen Charakter, und beide folgen aus der tragischen Kompositionsweise, welche nicht die ausschließliche Eigentümlichkeit unseres Dichters ist, sondern in den Gesetzen tragischen Schaffens überhaupt begründet liegt. Die Handlung ist bis zu der drohenden Nähe der Katastrophe vorgeschritten. Da leuchtet noch einmal ein Hoffnungsstrahl auf, freilich nur in den Herzen der trotz aller Lebenserfahrung kurzsichtigen Greise, und der schwere Ernst der Situation weicht für Augenblicke einer sonnigen Heiterkeit. Sie kommt dort zum Ausdruck in dem bakchischen Tanzliede, hier in einer einstrophigen fröhlichen Weise von hyporchematischem Charakter. Auch ihr Inhalt ist wie jener höchst einfach: „Kithairon, bald werde ich dich feiern als Wiege meines Herrn. Welcher Gott zeugte dort den Ödipus? War es Apollon, war es Hermes, war es Bakchos, die da tändeln mit den Nymphen?" Auch hier muß Gesang und Tanz den poetischen Gehalt ersetzen. Nach dem Hereinbrechen der gräßlichsten Katastrophe folgt dann das letzte Lied, welches angesichts eines solchen

[1] *Οὐδὲν εἰδώς* Ant. 618 vergleiche man mit Vers 397 des König Ödipus *ὁ μηδὲν εἰδὼς Οἰδίπους* — ist dort auch Schuld (nämlich bei Kreon!) und hier keine, so bleibt doch die Kurzsichtigkeit des Menschen dieselbe.

Schickſals im Menſchenglück nur einen weſenloſen Schein erkennt und die troſtloſe Summe zieht: „Ach, ihr Geſchlechter der Menſchenkinder, wie zähl' ich doch euer Leben gleich dem Nichts!“

Auf dieſer Höhe, welche die Analyſe der beſprochenen Lieder zu zeigen verſucht hat, ſtehen, von Ödipus auf Kolonos abgeſehen, die Chorgeſänge der übrigen erhaltenen Dramen freilich nur mit einigen Ausnahmen, welche an ihrer Stelle bereits hervorgehoben ſind. Genug, wenn der Nachweis gelungen ſein ſollte, daß in den Chorliedern unſeres Dichters Perlen edelſter Poeſie und Gedanken von gediegenem Golde leuchten.

Die anderen lyriſchen Partien.

Mit dem Vortrag der Einzugs-, Auszugs- und Standlieder iſt die Aufgabe des tragiſchen Chors ebenſowenig erſchöpft, wie der lyriſche Gehalt der Tragödie mit den Chorliedern. Denn auch die handelnden Perſonen haben ihren vollwichtigen Anteil an der Muſik, deren innige Verbindung mit der Deklamation dem antiken Drama erſt ſein eigenartiges Gepräge gibt. Mit anderen Worten: der Schauſpieler iſt nicht nur Deklamator, ſondern auch Sänger. Je nachdem die Handlung angelegt iſt und ſich entwickelt, entſtehen Situationen, in denen der ruhige Fluß der Aktion gleichſam aufgehalten und zurückgeſtaut wird. Der Gang der Ereigniſſe hat das Herz des Helden mit den Gefühlen des Schmerzes, der Trauer, der Verzweiflung bis zum Springen gefüllt. Da brechen ſie unaufhaltſam hervor. Sie ſprengen die Bande der epiſchen Diktion und ergießen ſich in lyriſchen Formen, die ihren adäquaten Ausdruck allein in der Kunſt finden, welche „der dunkeln Gefühle Gewalt“ am machtvollſten kündet, in der Muſik, im Geſange.

Antigone wird zum Grabe geführt: da ſchmilzt zum erſtenmal die harte Rinde, welche ſo viel unverſchuldetes Leid um ihr junges Herz gelegt hat, und in ergreifenden Lauten ertönt ihre Abſchiedsklage. Antigones Gegner, Kreon, kommt mit der Leiche ſeines Sohnes und erblickt bald darauf ſeine tote Gattin. Sein völliger

Zuſammenbruch, die Zerrüttung ſeiner Seele gibt ſich in meliſchen Strophen kund. Über Ödipus iſt das Entſetzliche hereingebrochen; ein Verzweifelter, Blinder tritt er wieder auf und ſchreit ſeine Qual hinaus, daß es dem Chor und uns das Herz brechen will. Philoktet iſt noch unglücklicher geworden, als er war; wie könnte die Tiefe ſeines Elends einen ſchöneren Ausdruck finden als durch einen Klagegeſang? Ajas erwacht aus ſeinem Wahnſinn und erkennt, daß ſeine Kriegerehre dahin iſt, daß er an der tödlichſten Stelle getroffen iſt: da läßt der Dichter die ſchreckliche Qual dieſes ſtarken Herzens ſich in lyriſcher Klage ergießen. Der todkranke Herakles wird ſchlafend auf die Szene getragen; als er erwacht, jammert er zuerſt in rezitativiſchen Anapäſten, denen dann meliſche Daktylen und Anapäſte folgen. Wir ſollen Elektras ganzes Leid von vornherein kennen lernen: darum klagt ſie ſich beim erſten Auftreten in einem gewaltigen Threnos von mächtigem Umfang aus, denn die anſchließende Parodos bildet nur ſeine Fortſetzung. Ihr Schmerz erfährt noch eine Steigerung, als der Pädagog die Nachricht vom Tode des Oreſtes bringt. Darum folgt mit einem Kommos ein verſtärkter Schmerzenerguß, dem nach der Erkennung des Bruders ein ſtürmiſcher Ausbruch der Freude entſpricht.

Solche lyriſche Durchbrechungen des ſtrengen dramatiſchen Baues ſind keine unkünſtleriſche Willkür; auch der moderne Dichter iſt ſich ſehr wohl ihrer Wirkung bewußt. Wie könnte die ſchmerzvoll-ſelige Stimmung eines Mädchens, das ſich dem Geliebten hingegeben hat, herrlicher zum Ausdruck kommen als durch Gretchens „Meine Ruh' iſt hin, mein Herz iſt ſchwer," oder die grenzenloſe Verzweiflung erſchütternder zu einem Menſchenherzen dringen als in dem Gebet an die Mater dolorosa?

Trotzdem iſt die poetiſche Ausbeute an Gedanken in dieſen Bühnen- und Wechſelgeſängen relativ weit geringer als die der Chorlieder. Dafür tritt eben die Wirkung kunſtvollen Geſanges oder auch des Rezitativs ein.

Es wäre ein Irrtum, wenn man annähme, daß etwa die alte Tragödie ihr muſikaliſches Element auf die reinen Chorgeſänge beſchränkt habe. Für die Neigung zu rezitativiſchem Vortrag zeugt bei Äſchylus unter anderm die ausgedehnte Verwendung des trochäiſchen Tetrameters in den Perſern, der Schluß des Agamemnon

mit seinem wiegenden Tanzrhythmus und die Exodos der Eumeniden, an denen beiden auch die Schauspieler beteiligt sind. Ebensowenig fehlen große Gesangnummern, meistens in der Form von Wechselgesängen zwischen Chor und Schauspielern. Das beweist die ganze Komposition des Prometheus, und wenn man ihn wegen Verdachts späterer Überarbeitung als nicht beweiskräftig ablehnt, die Kassandraszene im Agamemnon und vor allem das großartige Rachelied der Choephoren, dessen Strophen die Schauspieler und der Chor im gleichmäßigen Wechsel singen.

Sophokles drängt zugunsten der Handlung in seiner ersten Periode den Bühnengesang ebenso zurück, wie er die Ausdehnung der Chorlieder einschränkt. In späteren Jahren trägt er ihm wieder mehr Rechnung. Dies erklärt sich aus dem Aufschwung, welchen die Musik in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts nimmt. An den großen Festen bürgerte sich der neue Dithyrambos ein. Große Gesang- und Kitharavirtuosen traten als Solisten auf und produzierten die Künste einer raffinierten Technik. Alle Klagen über die Vernichtung des alten, strengen Chorgesangs durch dieses Virtuosentum vermochte doch den Gang der Dinge nicht aufzuhalten. Diese neue Musik drang auch in die Tragödie ein, ihre Spuren finden sich unverkennbar bei Euripides, welchen Aristophanes (Frösche 944) behaupten läßt, er habe die entkräftete Tragödie „durch Monodien wiederaufgefüttert", und bei Sophokles in seinen späteren Stücken.

Das wird aus der Übersicht der melischen Partien deutlich werden, welche wir im folgenden geben. Indem wir zuerst die Tafel der Gesänge aufstellen, welche auf die Schauspieler entfallen oder unter ihrer rezitativischen Mitwirkung vom Chor gesungen werden, darauf die der reinen Chorlieder, und schließlich eine Gesamtübersicht geben, werden wir einmal das Verhältnis der Gesamtsumme der lyrischen Teile zu dem Dialog, zugleich aber auch das Verhältnis von Chor- und Bühnengesängen zueinander erkennen. Wir unterscheiden außerdem auf der ersten Tafel zwischen Wechselgesängen (Amoibaien) — wenn nämlich Schauspieler und Chor, beide in lyrischen Maßen, sich ablösen — und Monodien, d. h. Liedern, welche nur der Schauspieler singt und die von Trimetern des Chorführers oder eines andern Schauspielers begleitet und

gegliedert werden. Die Verszahl aller rein lyrischen Partien kann freilich nur bedingte Geltung beanspruchen, da ihre Abteilung nicht vom Dichter stammt. Mehrfach greift auch Bühnengesang oder Rezitative des Schauspielers in die sonst ausschließlich dem Chor zukommenden Teile ein, besonders in die Parodos. Daher ist eine absolut reine Scheidung beider Arten unmöglich.

Bühnengesänge, und Chorlieder unter Mitwirkung des Schauspielers.

I. **Ajas.** 1. Im unmittelbaren Anschluß an das Einzugslied: Rezitativ Tekmessas in anapästischen Systemen, welche gegliedert werden durch ein anapästisches System des Chors und ein einstrophiges Lied mit Epodos. (V. 201 ff.) [Man kann freilich auch umgekehrt sagen: die Chorpartien werden gegliedert durch das Rezitativ Tekmessas.]

2. Große Monodie des Ajas, begleitet von Trimetern des Chors und Tekmessas (79 Verse). (V. 348 ff.)

3. Kommatischer Gesang des Chors mit Klagerufen und Trimetern Tekmessas. (V. 879 ff.)

II. **Antigone.** 1. Wechselgesang zwischen Antigone und Chor (75+14 Verse). (V. 806 ff.)

2. Monodie Kreons mit Trimetern des Chors und des Exangelos (85 Verse). (V. 1261 ff.)

III. **König Ödipus.** 1. Kommatischer Gesang des Chors mit Trimetern des Ödipus, Kreons, Jokastes und des Chorführers (46 Verse). (V. 649 ff.)

2. Monodie des Ödipus, gegliedert durch Trimeter des Chorführers (58 Verse). (V. 1307 ff.)

3. Schlußrezitativ zwischen Kreon und Ödipus in trochäischen Tetrametern, an das sich die Exodos in demselben Metrum anschließt. (V. 1515 ff.)

IV. **Trachinierinnen.** 1. Kurzer Kommos zwiſchen Chor und Amme. Der Chor ſingt, begleitet von der Amme in rezitativiſchen Trimetern. (V. 879 ff.)

2. Kommos zwiſchen Herakles, Hyllos und Presbys ohne Mitwirkung des Chors, alſo reiner Bühnengeſang (73 Verſe). (V. 971 ff.)

3. Kurzes anapäſtiſches Schlußſyſtem des Schauſpielers mit Exodos im gleichen Metrum. Die Verteilung iſt zweifelhaft, die Verſe ſind ſtark verdorben und interpoliert. (V. 1259 ff.)

V. **Elektra.** 1. Threnos Elektras mit Parodos verbunden, großer Wechſelgeſang zwiſchen Elektra und Chor (164 Verſe) — die größte Geſangnummer bei Sophokles. (V. 86 ff.)

2. Wechſelgeſang zwiſchen Elektra und Chor (46 Verſe). (V. 824 ff.)

3. Bühnenlied zwiſchen Elektra und Oreſtes (55 Verſe) ohne Mitwirkung des Chors. (V. 1232 ff.)

4. Schlußkommos. In kunſtvoller Reſponſion rezitative Trimeter Elektras, Klytaimeſtras, Oreſts und der Chorführerin mit Geſang des Chors. (V. 1398 ff.)

VI. **Philoktet** (vgl. die Beſprechung des Stücks).

1. Die Stelle des dritten Staſimon vertritt ein Wechſelgeſang zwiſchen Chor und Schauſpieler (42 Verſe). (V. 827 f.)

2. Großer Wechſelgeſang zwiſchen Philoktet und Chor (136 Verſe). (V. 1081 ff.)

3. Rezitativ. Schlußanapäſten der Schauſpieler und des Chors. (V. 1415 ff.)

VII. **Ödipus auf Kolonos.**

1. Rezitativiſche Parodos zwiſchen Chor und Schauſpieler. (V. 118 ff.) Anſchließend

2. Kommos in zwei Teilen (V. 170—206 u. V. 207—236), geſungen von Ödipus, Antigone und Chor. Dann unmittelbar darauf

3. Solo Antigones. (V. 237—253.)

Das Ganze bildet eine große Gesangnummer von der Ausdehnung des großen Amoibaions im Philoktet. Die Zahl der Verse läßt sich nicht genau bestimmen, da Verderbnisse vorliegen. (V. 236 ff.)

4. Wechselgesang zwischen Ödipus und Chor (38 Verse). (V. 510 ff.)

5. Kommatische Partie, zwischen Gesang und Gespräch stehend: Rezitativ Kreons, Ödipus' und des Chors (54 Verse). (V. 823 ff.)

6. Zwischengesang des Chors mit rezitativischen Trimetern des Ödipus und der Antigone (52 Verse). (V. 1447 ff.)

7. Großer Kommos als Wechselgesang zwischen Antigone, Ismene und Chor mit eingestreuten Trimetern (80 Verse). (V. 1670 ff.)

8. Anschließendes Schlußrezitativ in Anapästen zwischen Antigone und Theseus mit drei Exodosversen des Chors. [Die Echtheit der letzten zwölf Verse wird angezweifelt.]

Die reinen Chorlieder.

I. **Ajas.** Parodos: ein großes anapästisches System nebst einer Strophe mit Epodos. (V. 134 ff.)

1. Stasimon: zwei Strophen. (V. 596 ff.)
2. Stasimon: eine Strophe (Tanzlied!). (V. 693 ff.)
3. Stasimon: zwei Strophen. (V. 1185 ff.)

II. **Antigone.** Parodos: zwei Strophen mit respondierenden anapästischen Systemen. (V. 100 ff.)

1. Stasimon: zwei Strophen. (V. 232 ff.)
2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 582 ff.)
3. Stasimon: eine Strophe: es schließt sich eine große Gesangszene an. (V. 781 ff.)
4. Stasimon: zwei Strophen. (V. 944 ff.)
5. Stasimon: zwei Strophen (Tanzlied). (V. 1115 ff.)

III. **König Ödipus.** Parodos: drei Strophen. (V. 151 ff.)
1. Stasimon: zwei Strophen. (V. 463 ff.)
2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 863 ff.)
3. Stasimon: eine Strophe (hyporchematisch). (V. 1086 ff.)
4. Stasimon: zwei Strophen. (V. 1186 ff.)

IV. **Trachinierinnen.** Parodos: zwei Strophen mit Epodos. (V. 94 ff.)
1. Stasimon:[1] 19 kurze Verse ohne strophische Gliederung. Päan. (V. 205 ff.)
2. Stasimon: eine Strophe mit Epodos. (V. 497 ff.)
3. Stasimon: zwei Strophen. (V. 633 ff.)
4. Stasimon: zwei Strophen. (V. 821 ff.)
5. Stasimon: zwei Strophen, äußerst kurz, weil eine große Pathosszene folgt. (V. 947 ff.)

V. **Elektra.** Parodos, kunstvoll verbunden mit Gesang des Schauspielers und vorhergehenden freien threnodischen Anapästen, von demselben rezitiert; auf den Chor fallen drei Strophen mit Epodos. (V. 86 ff.)
1. Stasimon: eine Strophe mit Epodos. (V. 472 ff.)
2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 1058 ff.)
3. Stasimon: eine Strophe, weil sich unmittelbar daran eine lyrische Partie mit Rezitativ schließt. (V. 1384 ff.)

VI. **Philoktet.** Parodos: drei Strophen. Ihre Geschlossenheit ist aufgehoben durch eingefügte Anapäste des Schauspielers; auch der erste Vers der dritten Strophe und Gegenstrophe ist unorganisch zerrissen durch einen Einwurf des Neoptolemos. (V. 135 ff.)

---

[1] Der Scholiast zu V. 216 sagt allerdings ausdrücklich, das Liedchen sei kein Stasimon, und in der Tat ist die Dialogpartie zwischen ihm und der Parodos außerordentlich kurz, nur 64 Verse, auch fehlt strophische Gliederung. Dennoch trägt es alle Merkmale des Standliedes: Gesang und Tanz des Chors allein.

1. Stasimon: eine Strophe und Antistrophe durch eine Dialogpartie getrennt. Zweck des Liedes ist Szenengliederung. (V. 391 ff., 507 ff.)

2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 676 ff.)

3. Stasimon: eine Strophe mit Epodos und kurzer Einlage des Schauspielers in strophischer Responsion. (V. 827 ff.)

4. Stasimon ersetzt durch einen Kommos, in welchem der Schauspieler zwei Strophen singt. (V. 1081 ff.)

VII. **Ödipus auf Kolonos.** Parodos in Kommosform mit Schauspielergesang und anapästischen Systemen: zwei Strophen, von denen als eigentliches Einzugslied nur die erste zu rechnen ist. Keine Geschlossenheit mehr. Die Chorpartie verteilt sich unter die einzelnen Choreuten. (V. 117 ff.)

1. Stasimon: zwei Strophen. (V. 668 ff.)

2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 1044 ff.)

3. Stasimon: eine Strophe mit Epodos. (V. 1211 ff.)

4. Stasimon: eine Strophe, weil kurz vorher (V. 1447—1499) ein kommatischer Gesang liegt. (V. 1556 ff.)

Wir stellen nunmehr in fünf Kolumnen nach Verszahlen die Summe 1. aller lyrischen Partien zusammengenommen auf, 2. die der reinen Chorlieder (wobei von den Einzugsliedern, die wir gemischte nennen wollen, diejenigen Verse abgezogen sind, welche auf die Schauspieler kommen), 3. die Differenz beider, welche mithin den Anteil der Schauspieler an Gesang und Rezitativen, wenn auch nicht rein, ergibt, 4. die Gesamtverszahl jeder Tragödie. Die 5. Kolumne enthält als Differenz von Kolumne 4 und 1 die Zahl der reinen Dialogverse.

	lyr. Part.	reine Chorl.	Differenz.	Verszahl der Trag.	Dialog.
1. Ajas.	443	177	266	1419	976
2. K. Öd.	343	219	124	1530	1187
3. Antigone.	434	209	225	1352	918
4. Trach.	307	191	116	1278	971
5. Elektra.	397	138	259	1510	1113
6. Philoktet.	290	145	145	1471	1181
7. Öd. Kol.	510	196	314	1779	1269

Es ist ein mißliches Ding, aus statistischen Zusammenstellungen, mit denen man bekanntlich alles beweisen kann, Schlüsse zu ziehen, namentlich wenn einzelne Ansätze unsicher sind. Am allerwenigsten läßt sich ein Kunstwerk rein zahlenmäßig behandeln. Und die Resultate, welche zunächst die letzte Übersicht ergibt, können auf große Bedeutung keinen Anspruch erheben, nicht einmal hinsichtlich der Datierung. Die Dialogmassen zeigen im großen und ganzen ein konstantes Verhältnis zueinander; das der lyrischen Partien zu der Verszahl der Tragödien schwankt rund gerechnet zwischen einem Drittel und einem Viertel, die stärksten Differenzen zwischen der Gesamtverszahl der lyrischen Partien und der der reinen Chorlieder haben zugunsten der letzteren König Ödipus und Trachinierinnen, zugunsten der Bühnengesänge und der gemischten Teile Ajas, Elektra und Ödipus auf Kolonos.

Bedeutsamer ist, was die erste und zweite Tafel lehren. Bei der Komposition der Standlieder beobachtet der Dichter die Regel, daß jedes Lied aus zwei Syzygien besteht. Niemals finden sich mehr als zwei Strophenpaare, mehrfach dagegen weniger als zwei, und meistens läßt sich der Grund der Abweichungen von der Regel erkennen. Aus einer Strophe z. B. bestehen das zweite Standlied des Ajas, das dritte des König Ödipus und das erste der Trachinierinnen (bei welchem sogar die Gegenstrophe fehlt), weil es Tanzlieder sind. In diesen Fällen wird die Zeitdauer der Lieder der üblichen nichts nachgegeben haben, weil Tanz und begleitende Musik einen breiteren Raum beanspruchen.

Eine zweite Gruppe dagegen ist einstrophig gedichtet aus dem wirklichen Bedürfnis größerer Kürze. Dieses tritt ein, wenn eine ausgedehntere Gesangnummer sich entweder unmittelbar anschließt oder vorhergeht: so beim dritten Stasimon der Antigone und der Elektra und beim vierten des Ödipus auf Kolonos. Aus demselben Grunde ist auch das zweistrophige fünfte Stasimon der Trachinierinnen äußerst kurz gehalten. Eine besondere Stellung nimmt das erste Standlied des Philoktet ein (s. flg. S.).

Bei der dritten Gruppe einstrophiger Standlieder schließlich läßt sich eine Ursache ihrer Beschränkung nicht erkennen, dann aber folgt der Syzygie ein Nachgesang, Epodos, eine Erfindung des großen dorischen Chordichters Stesichoros. Diese Form haben das

zweite Stasimon der Trachinierinnen, das erste der Elektra, das dritte des Philoktet und des Ödipus auf Kolonos.

Während dann, wie schon früher bemerkt wurde, die Exodos bei Sophokles äußerst kurz ist und abgesehen von den sieben trochäischen Tetrametern des König Ödipus gewöhnlich nur aus drei anapästischen Dimetern besteht (Ajas, Elektra, Philoktet, Ödipus auf Kolonos) gegen sechs der Antigone und neun der Trachinierinnen, wo aber, nämlich im letzten Stück, sowohl Verteilung wie Echtheit höchst zweifelhaft ist, beobachten wir an der Parodos reiche Mannigfaltigkeit. Jedes der sieben Einzugslieder zeigt einen andern Bau. Am einfachsten sind Antigone, König Ödipus und Trachinierinnen gehalten: zweistrophig, dreistrophig und zweistrophig mit Nachgesang. Ajas hat nach alter Weise ein großes, ungegliedertes anapästisches System, dem sich eine Strophe mit Epodos anschließt. Elektra und Ödipus auf Kolonos verschlingen die Teile des Einzugsliedes künstlich mit Schauspielergesang. Eine besondere Stellung nimmt der Bau sämtlicher Chorlieder des Philoktet ein, wie schon wiederholt gezeigt wurde. Hier sei an der Hand der Übersicht und in diesem Zusammenhange noch einmal darauf hingewiesen, daß die regelrechte Form des alten Chorliedes nur im zweiten Stasimon gewahrt ist. Das Eingreifen des Schauspielers lockert die Parodos, das erste, einstrophige Standlied verfolgt mit weit voneinander getrennter Strophe und Antistrophe lediglich den Zweck der Szenenabteilung, die eine Syzygie des dritten durchbricht ein responderendes Rezitativ des Schauspielers, das vierte ersetzt überhaupt Gesang von der Bühne, welchem der Chor nur antwortet.

Besonders lehrreich ist ein Vergleich der ersten und zweiten Tafel für das Verhältnis zwischen reinen Chorliedern und Bühnengesängen, letzteren allerdings zum größten Teil unter Mitwirkung des Chors. — Keiner Tragödie fehlen größere Bühnengesänge. Sie gruppieren sich untereinander je nach der Mitwirkung des Chors, welcher sie entweder lyrisch, d. h. mit Gesang, oder rezitativisch mit Trimetern und Anapästen begleitet oder überhaupt schweigt. Letzteres ist nur der Fall bei dem Kommos des Herakles, Hyllos und Presbys in den Trachinierinnen (V. 971 ff.) und bei dem Liede der Elektra und des Orestes in der Elektra (V. 824 ff.);

dazu kommt noch das kurze Solo Antigones im Ödipus auf Kolonos (V. 237 ff.), das freilich nur den Schluß einer großen Gesangnummer unter Chormitwirkung bildet.

Nach der Ausdehnung nun des eigentlichen Chorgesangs, wobei wir also von Rezitativen wie im ersten Kommos des Ajas (V. 201 ff.) absehen, und unter Berücksichtigung der bewußten Beschränkung des Chors sogar in den Liedern, auf welche er ein wohlerworbenes Recht hat, zerfallen die Tragödien in zwei Gruppen. Die erste bilden König Ödipus, Trachinierinnen, Antigone und Ajas, die zweite Elektra, Ödipus auf Kolonos und Philoktet. Die zweite Gruppe zeigt namentlich in ihren Vertretern Elektra und Ödipus auf Kolonos ein Überwiegen des Bühnengesangs gegenüber der ersten; charakteristisch sind ihnen weitausgedehnte kombinierte Gesangnummern: El. 86—250, Öd. auf Kol. 117—253, Phil. 1081—1217; charakteristisch auch Schauspielergesang ohne Chorbegleitung: El. 86 ff., 1232 ff., Öd. auf Kol. 237 ff. Beides sind Indizien für spätere Abfassung, also wohl auch der Kommos 971 ff. der Trachinierinnen. Auch verbindet der Dichter in den Chorpartien der zweiten Gruppe die mannigfaltigsten Versmaße miteinander, was er in den Tragödien der ersten außer den Trachinierinnen vermeidet. Teilweise bis zur völligen Auflösung der geschlossenen Handlung in lyrische Gruppen von verschiedenem Charakter, denen die überaus häufige Zerreißung der Verse entspricht, geht Ödipus auf Kolonos.

Überall aber bestätigen die vorstehenden Ausführungen, daß die Sophokleische Tragödie ohne das lyrische Element nicht zu denken und nach ihrem Kunstcharakter nicht zu verstehen ist. Und wenn oben gesagt wurde, daß die Aufgabe des Chors mit dem Einzugs- und Standliede nicht erschöpft sei, so zeigt die erste Tafel, wie ihn der Dichter für die Bühnengesänge verwendet. Singend oder rezitierend antwortet er dem Schauspieler, und dieser gewinnt aus den Antworten wieder Anregungen und neue Gedanken für die Fortsetzung seines Gesanges. Schöne Beispiele dafür sind der Kommos Antigones (V. 857 ff.), wo er singt, und der des König Ödipus (V. 1307 ff.), wo er rezitativisch spricht. Aber auch umgekehrt singt der Chor und der Schauspieler rezitiert: so in der

ommatiſchen Partie des Ajas (V. 879 ff.) oder König Ödipus (V. 649 ff.). Die Fälle, wo er zum Bühnengeſang gänzlich ſchweigt — wir haben ſie angeführt —, ſind bei Sophokles ſelten.

Die Tragödie als Geſamtkunſtwerk.

Jede in Worte geprägte Äußerung des Denkens und Fühlens erfordert für ein poetiſches Kunſtwerk ihre adäquate Form. Sie iſt nirgends reicher und mannigfaltiger entwickelt als in der attiſchen Tragödie. Während ſich das moderne Drama ſeit Shakeſpeare mit einem durchgehenden Vers begnügt, welcher die proſaiſche Rede nur durch einfachſten Rhythmus veredelt: fünffüßigem Jambus, Alexandriner, Knittelvers (wie im Fauſt), oder auch gar bei der Proſa bleibt, haben die griechiſchen Tragiker entſprechend der Zuſammenfügung dieſer letzten Kunſtform aus den geſondert erblühten Gattungen des Epos und der Lyrik auch deren Formen in das attiſche Drama herübergenommen. Ungeſucht bieten ſich ihnen ſo die erwünſchteſten Variationen für den Ausdruck des poetiſchen Gedankens. Solange der Verlauf der Handlung in Rede und Gegenrede hinfließt, welche die Gedankenreihen von Spieler und Gegenſpieler in ruhiger Folge darſtellen oder in ſcharfgeſchliffener Dialektik aufeinanderprallen laſſen, iſt das Gewand der Rede der ſechsfüßige jambiſche Trimeter. Betritt die Stimmung dagegen das Grenzgebiet zwiſchen den Reichen des Denkens und Fühlens, ſo kommt das Rezitativ mit oder ohne muſikaliſche Begleitung zu ſeinem Recht. Quillt ſchließlich aus den Tiefen der Seele der reine Strom des Gefühls und ſucht ſeinen Ausdruck, dann ertönt das lyriſche Lied. Die biegſamen Formen und melodiöſen Laute der griechiſchen Sprache bieten dem Dichter einen Stoff, wie er bildſamer nicht zu denken iſt. Das zeigen zunächſt die Versmaße des Rezitativs. Unſer Dichter gebraucht dazu vorwiegend den anapäſtiſchen Dimeter, deſſen Reihen der Paroimiakos in kürzere oder längere Syſteme gliedert, und den jambiſchen Trimeter, der im Rezitativ natürlich

nicht wie im Dialog gesprochen wird. Selten ist die Verwendung des trochäischen Tetrameters und des kyklischen daktylischen Hexameters. Der trochäische Tetrameter ist ursprünglich ein Tanzmaß, was der Chor im Frieden des Aristophanes (V. 325) ausdrücklich angibt. Die älteste Tragödie hat ihn häufig als Dialogvers, wie unter anderm die Perser noch zeigen, doch wird er aus dieser Stellung bald durch den jambischen Trimeter verdrängt. Sophokles gebraucht ihn für den Dialog überhaupt nicht mehr, selten auch für das Rezitativ: so mit Verteilung unter zwei Sprecher am Schluß des König Ödipus (V. 1515 ff.) und des Philoktet (V. 1402 ff.), auch Öd. auf Kol. V. 887 ff. Euripides und die Komödie greifen wieder häufig auf ihn zurück. — Eine seltene Form des Rezitativs ist auch der daktylische Hexameter. Er findet sich in den Trachinierinnen, z. B. V. 1018 ff. und im Philoktet V. 839 ff.

Diese Rezitativmaße setzen dem Verständnis des modernen Lesers keine Schwierigkeit entgegen. Sie wird aber ganz erheblich, wenn wir uns den rein lyrischen Partien nähern, deren Rhythmus im Gesang an unser Ohr dringt. Allerdings kann man, auch ohne musikalische Veranlagung, leicht die hauptsächlichen Versmaße erkennen und lesen, deren sich Sophokles bedient; auch ihr Ethos, ihr Charakter, ist durch den Unterschied des Flusses bald klar, und ebenso die Ursache, warum der Dichter bald in dem einen, bald in dem andern seine Gedanken und Gefühle ausprägt. Von solchen leicht faßlichen lyrischen Maßen liebt und verwendet Sophokles weitaus am meisten die Logaöden, besonders Glykoneen. Ihr weicher Klang und schöner Fluß liegt und gelingt unserm Dichter am besten. Zahlreiche Beispiele bietet jedes Stück. Den höchsten Grad leidenschaftlicher Erregung drückt dagegen der Dochmius mit seinen hart aufeinander stoßenden Accenten aus. Darum gebraucht ihn der Dichter überall in Szenen wilder Aufregung und Verzweiflung, so im Ajas V. 349 ff., in der Antigone V. 1261 ff., im König Ödipus V. 1314 ff. (wo die Auflösungen in lauter Kürzen die äußerste Steigerung des Schmerzes malen), so im Ödipus auf Kolonos V. 835 ff., als die Gewalttat Kreons die Greise in Zorn und Empörung versetzt. So stößt auch Elektra nach der Anagnorisis V. 1233 ff. das Übermaß ihrer Freude in vereinzelten Dochmien gewissermaßen unartikuliert heraus. — Doch

auch den kyklischen Daktylus liebt der Dichter zum Ausdruck der Unruhe, der Freude und des Schmerzes, wozu er sich seines flüchtigen Charakters wegen eignet, und zwar überwiegend in der Zusammenfügung zu katalektischen wie akatalektischen Hexametern und Tetrametern, zum Teil bunt aneinander gereiht: Hexameter (katalektisch) Kön. Öd. 151 ff.: 159 ff., El. 157 (katalektisch), 134 (akatalektisch), Tetrameter (akatalektisch) in der Parodos des Ajas 172: 182, gefolgt von einem katalektischen daktylischen Trimeter, El. V. 124 f.: 140 f., Phil. V. 1197 ff. (akatalektisch und katalektisch), Öd. auf Kol. V. 228 ff., in den letzten beiden Fällen ohne strophische Responsion. — Daß auch diese daktylischen Verse in Systemen rezitativisch gesprochen, in Strophen gesungen wurden, würde schon ihre Verwendung zur Strophenbildung zusammen mit andern lyrischen Maßen beweisen, auch wenn Aristophanes am Schluß der Frösche das daktylische Schlußsystem nicht ausdrücklich als μέλος, Lied, bezeichnete (V. 1526).

Aber mit diesen Haupttypen ist der Reichtum der lyrischen Metra bei weitem nicht erschöpft. Das nur der Tragödie als poetischer Gattung eigentümliche Merkmal, daß in ihr wesensverschiedene Elemente vereinigt sind, tritt auch in den Formen der Chorgesänge hervor. Die attischen Dichter haben die Versmaße und Melodien, welche die einzelnen griechischen Stämme für ihre Lieder und Gesänge original geschaffen haben, in die Tragödie herübergenommen und für den lyrischen Ausdruck mannigfaltiger und wechselnder Stimmungen verwertet. So sind die kompliziertesten melischen Gebilde entstanden. Die richtige Wiederzerlegung in ihre Elemente und die reine Darstellung der letzteren wird noch lange eine schwierige Aufgabe der Philologie bleiben.

Wir betreten das dunkelste Gebiet des Landes, das wir zu durchwandern haben, wenn wir jetzt an die unaufschiebbar gewordene Beantwortung der Frage herantreten: wie hörte der Athener die Tragödien, deren Verse in blutloser Abstraktion auf tote Blätter gedruckt vor unsern Augen liegen? Wie wurden sie vorgetragen? Womit sich hinsichtlich der Chorpartien die weitere Frage verbindet: wann sprach oder sang der Chorführer, wann der ganze oder geteilte Chor?

Zweifellos verkennen zunächſt diejenigen die Kunſtform und damit das Weſen der griechiſchen Tragödie, welche ſie mit allen ihren Teilen in ein Singſpiel mit obligaten Tanzbewegungen verwandeln wollen. Der natürliche Ausdruck für Erzählung und Geſpräch iſt eben die der Proſa angenäherte gebundene Rede, in viel höherem Grade noch als der Vortrag des Epos. Und ſchon die Versmaße und die obigen Darlegungen geben eine klare Teilung an die Hand. Wir haben zu unterſcheiden zwiſchen deklamatoriſchem, rezitativiſchem und meliſchem Vortrag. Die Dialogpartien werden geſprochen, die lyriſchen geſungen; zwiſchen beiden ſteht das Rezitativ als halb rhythmiſch melodiöſer Geſang und halb lyriſch bewegtes Sprechen. Der Kunſtausdruck dafür iſt παρακαταλογή. In der Regel werden die Schauſpieler bei der rhetoriſchen Begabung und Schulung des ganzen Volkes ausgezeichnet geſprochen haben, und ſchon der Klang der Verſe bei dem ſüßen muſikaliſchen Wohllaut der griechiſchen Sprache muß ein Genuß geweſen ſein. Wir wiſſen auch, daß der attiſche Hörer für richtigen Ausdruck und Ton ein ſehr feines Ohr hatte und Stümper erbarmungslos auspfiff.

Ferner werden wir ſchließen dürfen, daß nicht der Chor, ſondern für ihn ſein Führer ſpricht, wenn er ſich am Dialog beteiligt. Leider hat kein gebildeter Zeuge der Nachwelt den Dienſt erwieſen, über dieſe Dinge, ſoweit ſie überhaupt zu fixieren ſind, eine ſyſtematiſche Aufzeichnung zu machen. Mehr als gelegentliche Andeutungen und Anekdoten ſind nicht bekannt, darum aber auch alle Vermutungen, welche man z. B. über die Verteilung der Chorpartien ausgeſprochen und aufgeſtellt hat, müßiges Gerede. Da ſoll dem Protagoniſten der Chorführer, dem Deuteragoniſten der Paraſtat, dem Tritagoniſten gar der Tritoſtat geantwortet haben. Woher will man das wiſſen, nach welchen im Weſen der Dinge liegenden Geſetzen die Verteilung im einzelnen vornehmen, wo man überhaupt in vielen Fällen nicht einmal weiß, welches die Rollen des Protagoniſten, Deuteragoniſten und Tritagoniſten ſind?

Die Rezitative ferner, ſoweit ſie einem ſingenden Schauſpieler antworten, werden ebenfalls von dem einen Chorführer, Perſon gegen Perſon, geſungen ſein. Ob aber bei den rein lyriſchen Wechſelgeſängen nicht der ganze Chor ſich beteiligte oder ob auch dann der Chorführer allein ſang, läßt ſich ſchon gar nicht entſcheiden. Ebenſo-

wenig, wie die reinen Chorlieder vorgetragen wurden. Das Wesen des Chorliedes erfordert ja, daß hier der Chor als Gesamtkörper oder doch hälftenweise in Aktion tritt. Singt und tanzt der ganze Chor? Singt der eine Halbchor, während der andere tanzt? Übernimmt der Chorführer teilweise den musikalischen Vortrag, wie z. B. in den Strophen der melisch-anapästisch komponierten Parodos der Antigone? Singt er bei den Tanzliedern allein, während der Chor tanzt? Singt und tanzt in den epodisch gedichteten Liedern der Chor so, daß die Strophe von dem einen Halbchor gesungen, von dem andern getanzt wird, die Antistrophe entsprechend, nur mit Vertauschung der Rollen, während der ganze Chor stehend den Nachgesang vorträgt?

Wir verfolgen die möglichen Kombinationen nicht weiter und behaupten nur folgendes. Wie bei unsern Marschliedern lebhafter Schritt und taktmäßiger Gesang sich nicht nur sehr wohl verträgt, sondern der Taktschritt den Gesang geradezu herausfordert, so sind die Einzugs- und Auszugslieder der Regel nach vom gesamten Chor gesungen, wenn sie in anapästischen Systemen gedichtet waren. Tritt strophische Fortsetzung ein, wie im Ajas, so mag ein kunstvoller Tanz den einfachen Marschtritt ablösen. Für alle anderen Formen und Fälle, namentlich für Lieder von hyporchematischem, heiterem oder aufgeregtem Charakter, die also auch einen entsprechend lebhaften Tanz voraussetzen lassen, ist dagegen zu bedenken, daß die Lungen dauerndes Tanzen und Singen zugleich nicht ertragen, wie das für den dramatischen Tanz bereits Lukianos ausdrücklich bemerkt hat: *κινουμένων τὸ ἆσθμα τὴν ᾠδὴν ἐτάραττεν*. Wir werden deshalb in der Regel Einteilung des gesamten Chors in eine singende und tanzende Hälfte annehmen müssen, die sich in regelmäßigem Turnus ablöst. Auf alle sonstigen Versuche, eine Verteilung der Funktionen zwischen Chor, Chorhälften und Chorführer in den Einzugs- und Standliedern vorzunehmen, verzichten wir ebenso wie auf die Darstellung der Möglichkeiten, nach denen der einziehende oder während des Dialogs in der Orchestra stehende Chor nach Rotten (*στοῖχοι*) oder Gliedern (*ζυγά*) geordnet sein konnte.

Ebenso mangelhaft sind wir über den Tanz des tragischen Chors unterrichtet. Als kühle, schwerfällige Nordländer dürfen wir zunächst allerdings niemals vergessen, daß der Tanz, d. h. die

rhythmische Bewegung des Körpers zu den Klängen der Musik ein wesentliches Element an den Festen des Dionysos bildet, und daß sein Organ, der Chor, ja die Wurzel der Tragödie ist. Ursprünglich *tanzt* der Chor zu Ehren des Gottes. Für uns ist eine Verehrung des Heiligen, Anzubetenden, die in der Tanzbewegung ihren Ausdruck findet, unfaßbar. Aber überhaupt steckt die Lust zum Reigen mit musikalischer Begleitung den südlichen Menschen im Blute und bricht bei allen festlichen Anlässen hervor. Selbstverständlich dann, wenn auf Höhepunkten menschlichen Daseins, wie bei einer Hochzeit, Jubel und Lust die Herzen erfüllen. So schildert schon Homer (Il. XVIII 491 ff.) einen Hymenaios. Unter Fackelschein führt ein festlicher Zug die Braut in ihr Haus, Jünglinge wiegen sich im Reigen, Flötenschall und Citherklang begleitet sie. Aber auch die Götter ehrt man so, selbst der ernste Apollon will sich so geehrt wissen. Der Dichter eines alten Hymnos auf Apollon beschreibt den Gott, wie er einherschreitet, die Phorminx in den Händen, lieblich spielend; tanzend und singend folgen die Kreter. Weckt aber vollends die Traubenlese schon alle Geister der Freude, und läßt Homer (Il. XVIII 569 ff.) einen Knaben zur helltönenden Cither das Linoslied singen und Winzer und Winzerinnen im Takte stampfend und jauchzend dahinziehen, so begreifen wir den Tanz als Gottesdienst an den Festen, welche dem Gotte des Weins und der drängenden Lust gefeiert werden. Ein sinniger, grübelnder Gelehrter, welcher auf umfassendster Belesenheit fußte, hat ein ganzes Leben daran gesetzt, die rhythmische Orchestik der antiken Tragödie zu erforschen und an den melischen Partien von Euripides' Hippolytos bis ins einzelnste, Silbe für Silbe, Schritt für Schritt nachzuweisen (*Chr. Kirchhoff*: Die dramatische Orchestik der Hellenen). Wir vermessen uns nicht, über diese Arbeit, ein Monument unglaublichen Fleißes und großen Scharfsinns, mit ein paar nichtssagenden Worten abzuurteilen. So oder ähnlich *kann* es gewesen sein; ob es wirklich so gewesen ist, darüber gestehen wir kein Urteil zu haben.

Gänzlich sehen wir für unsern Dichter von Tanz oder rhythmischen Bewegungen der *Schauspieler* ab, welche für einige Stücke des Euripides allerdings festzustehen scheinen, z. B. für die Rolle Jokastes in den Phoinissen (V. 315 f.). Man denke sich den

geblendeten Ödipus nach der Katastrophe, Antigone vom Leben Abschied nehmend, Ajas zwischen den geschlachteten Tieren auf dem Ekkyklema sitzend, den gelähmten Philoktet, den todwunden Herakles auf der Bahre mit Tanzgesten agieren, so wird der Widersinn einer solchen Vorstellung sofort offenbar.

Um für den Tanz des tragischen Chors die richtige Grundanschauung zu gewinnen, darf man einmal nicht vergessen, daß die Handlung der Tragödie immer ernste, oft schreckliche Mythen vorführte, dann, daß der Chor aus Greisen, edlen Frauen, Sklavinnen, Kriegsgefangenen, Flüchtlingen und ähnlichen Personen bestand. Die tragische Grundstimmung wie der Charakter solcher Chormitglieder bedingen also auch einen ernsten, feierlichen Tanz (ἐμμέλεια), der sich von dem unanständigen Kordax der Komödie und der ausgelassenen Sikinnis des Satyrspiels im Wesen unterschied.

Die Bewegungen, welche der Chor innerhalb eines Liedes vollführte, mag der Dichter unter dem Beirat eines durchgebildeten Tanztechnikers zu einem in sich abgerundeten Ganzen komponiert haben. Ein solcher Schritttanz setzt sich, wenn wir etwa unser Menuett oder ein einfaches Ballett für unsre Vorstellung als Anhalt zu Hilfe nehmen, aus zwei Teilen zusammen: den Pas, genau abgemessenen Schritten der einzelnen Choreuten, welche in ihrem Gesamtüberblick ein immer wechselndes Bild anmutiger Bewegung bieten (φοραί), und den Tableaux, welche den wohlberechneten Schlußeffekt der an ihr Ziel gelangten Bewegungen jeder Einzelgruppe in seiner Totalität darstellen (σχήματα). Um die Ausführung der komplizierten Bewegungen zu erleichtern, waren auf den Boden des Orchesters Striche gezogen, welche diese in kleine Felder für die Tanzpas abteilten. Welche Bilder nun sich dem Blicke jedesmal boten, entzieht sich natürlich der Vorstellung. Die angeborne Grazie und die erworbene Kunstfertigkeit der gymnastisch geschulten Hellenen werden aber diese Tänze ebenfalls zu einem herzerfreuenden Anblick gemacht und der gegenseitige Wetteifer der kämpfenden Chöre, die ja ursprünglich allein als Sieger in den tragischen Agonen aufgezeichnet wurden, das Ihrige getan haben, um uns auch von diesem Teile des Gesamtkunstwerks nicht gering denken zu lassen.

Das Rückgrat der Tanzbewegung bildet *musikalische Begleitung*. Ihr Instrument ist die Flöte. Das mag auf den ersten Blick auffallend erscheinen, wenn man sich an die bekannte Abneigung des Griechen gegen ein musikalisches Werkzeug erinnert, dessen Handhabung das Gesicht entstellt. Doch man wußte wohl, was man tat, wenn man den durchdringenden Ton der Flöte wählte statt der flattrigen, dünnen Kitharaklänge. Wir brauchen nur ein preußisches Bataillon an uns vorübermarschieren zu sehen, um die Wirkung der gellenden Querpfeifen zu erkennen, welche, unterstützt von der Begleitung der rasselnden Trommeln, den eigentlichen Nerv des Taktes bilden. Musikalisch schön ist der Ton der Flöte wahrlich nicht, wenigstens für uns, wenn auch Sophokles in den Trachinierinnen V. 641 sie *καλλιβόας*, „schöntönend", nennt und die lange griechische Doppelflöte ihm größere Weichheit verlieh als das kurze Holz der preußischen Spielleute. Die Flöte kann nur den Zweck gehabt haben, den Takt scharf zu markieren, die Melodie der Sänger zu stützen, bei Rezitativen Begleitfiguren zu spielen und die Schlüsse der Strophen durch Kadenzen oder Codas zu verzieren. Die Flöte ist also ausschließlich begleitendes Instrument zu Gesang und Tanz.

Gesang ist *Musik*; ein Viertel bis ein Drittel des Gesamtumfangs der Sophokleischen Tragödien wurde gesungen. Wollen wir also ihren ästhetischen Eindruck verstehen, so müssen wir schließlich eine Antwort auf die Frage zu finden suchen, welchen Anteil die Musik an der Tragödie gehabt hat. Uns Deutschen wird dies Problem in erster Linie Herzenssache sein.

Auch das ergreifendste Gedicht, das machtvollste Drama spricht noch nicht alles aus, was die Menschenbrust erfüllt und bewegt. Unter der Welt der Gedanken liegt das wunderbare Reich der Gefühle, dem geheimnisvollen Meere vergleichbar, dessen Spiegel keine Welle kräuselt, in dessen Tiefen aber dunkle Gewalten schlummern. Sie erwachen und setzen den stillen Untergrund in Bewegung. Da rauscht es, da schäumt es auf und bringt empor, unfaßbar dem Gedanken, unsagbar der Sprache. Und doch gibt es Organe, welche diese Welt erfassen und welche einzelnen Auserwählten in solcher Vollkommenheit geschenkt sind, daß sie auszu-

drücken vermögen, was die Menge nur dumpf empfindet. Die Sprache dieser in ihren tiefsten Schächten unerforschbaren Welt ist die Musik, ihre Begnadeten sind die Tondichter. Den wenigsten ist es gegeben, in dieser Sprache zu sprechen, nicht allen, sie zu verstehen und ihre Seele mit dem Zaubertrank zu erquicken, der den Menschen für Momente unter die Seligen versetzt. Gewiß, es ist schon ein Glückgefühl, an der Hand des Dichters das Reich der Ideale zu betreten, sich in die Schönheit einer poetischen Schöpfung zu versenken und etwa Schillers Nänie durchzudenken und nachzuempfinden. Aber der Dichter vermag nicht alles auszusprechen; die tiefsten Gefühle weckt doch erst die Musik. Und selig der, dem die Tränen fließen, wenn die Tonflut der Brahmsschen Musik zu dieser Dichtung an sein Herz dringt:

„Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt."

So spricht unser herrlicher deutscher Schiller in Worten griechischen Maßes und klassischer Einfachheit. Aber erst die Musik, welche diese Dichterworte in ein Meer unaussprechlicher Gefühle taucht, vermag in der Seele die schmerzenvollen Wonnen zu entfesseln, welche uns arme Sterbliche auf Augenblicke über alles Erdenelend erheben. In solchen Augenblicken aber brauchen wir selbst die Olympier nicht zu beneiden.

Und wir Deutsche sind das Volk, welchem die Götter verliehen haben, die Sprache dieser Kunst zu sprechen wie kein anderes. Seltsam genug: wer an den Küsten unseres Vaterlandes wohnt, wird von den schweigsamen, nach innen gewandten Menschen unseres Nordens nicht leicht einen Sang aus voller Brust vernehmen; das Volk beginnt erst im Süden zu singen und zu spielen. In den Alpentälern klingt die Zither, in Böhmen und Ungarn die Geige, wo nur Menschen lieben und leiden. Und doch weist Beethovens Name und Stammbaum nach dem Nordmeer, hat Brahms' Wiege in Hamburg, dieser Stadt des nüchternsten Geschäftssinns, gestanden, sind Bach, Händel und Robert Schumann in Mitteldeutschland geboren, hat das deutsche Lied, das geistliche wie das weltliche, seinesgleichen nicht. Die andern Völker haben ihre Dichter, Maler und Bildhauer, so groß und größer als die unsern; zu den geheimnisvollen Tälern und Höhen des Zauberlandes Musik zu dringen,

seine Schätze zu fördern ist keinem Volke in dem Maße beschieden worden wie dem unsern.

Nun entdecken wir, daß dasjenige Volk des Altertums, dem wir nach Art und Unart am meisten gleichen, welches alles, was seine Künstlerhand berührt, in Schönheit und Seele verwandelt, die Griechen, daß dieses Volk für seine höchste poetische Schöpfung, die Tragödie, eben die Kunst herangezogen hat, welche die Stärke des unsern ist. Wie haben die Melodien geklungen, in denen der tragische Held sein Leiden sang, mit denen der tragische Chor seinen Schmerz und seine Lust ausdrückte, alle die wechselnden Gefühle kundgab, die seine Brust erfüllten, sein Herz bewegten? Sollten wir sie nicht nachschaffen können? Sollten wir an dieser Stelle nicht ungeahnte Schätze heben können?

Der Versuch ist mehr als einmal gemacht, mit Begeisterung und musikalischem Vermögen und Nachdenken, und doch ist er mißlungen, vor allem durch die Anwendung der Mittel und Kräfte, welche uns Modernen in reichster Fülle zu Gebote stehen. Denn gerade die unhistorische Übertragung unseres musikalischen Empfindens, unserer polyphonen Musik auf die Texte der griechischen Tragödie vernichtet die Einheit des antiken Kunstwerks. Das wird jedem in die Schule der Griechen gegangenen Hörer klar geworden sein, der einer Aufführung der Antigone mit der Mendelssohnschen Musik beigewohnt hat. Hier stoßen die unversöhnlichsten Gegensätze aufeinander. Trotz aller Schönheit und Größe des Mendelssohnschen Tonsatzes (welchen übrigens dasselbe Schicksal trifft wie die Chordichtungen, daß er nämlich immer schwächer wird), ja, gerade durch das Vorwalten, nein, durch die ausschließliche Herrschaft des musikalischen Elements wird vor allem die Geschlossenheit der ästhetischen Grundstimmung zerstört, welche Vorbedingung für die Wirkung aller Kunst ist. Jäh, unvermittelt wird die Seele aus einer Welt in die andere geworfen. Kaum hat der Dialog die Handlung in ruhigem Fluß bis zu einem Abschnitt geführt, so fassen uns die Töne einer vollstimmigen, brausenden Musik, deren Text man nicht versteht, wenn man ihn nicht im Kopf hat — und die Alten hatten keine Textbücher —, der aber selbst alsbald vollkommen Nebensache wird. Die höchste Wirkung der Poesie wird zerstört eben durch die Entfaltung der höchsten Kraft der Musik, und umgekehrt. Beide

Künste können und sollen sich wohl gegenseitig unterstützen, die Musik kann aus einem Liede Gefühle herausholen, welche der Dichter nicht auszudrücken vermag, aber eine Vermählung des höchsten dichterischen Kunstgebildes, der Tragödie, mit der höchsten, reinsten Offenbarung der Musik, z. B. der Symphonie, zu einem Gesamtkunstwerk höherer Einheit, von dem Wagner träumte, ist unmöglich. Man denke sich z. B. Shakespeares Macbeth von Beethoven in Musik gesetzt. Das könnte nur eine Oper werden, also ein im Grunde unorganisches Zwitterwesen.

Für die griechische Tragödie als musikalisches Kunstwerk oder als Teil eines solchen ist aber auch noch die ungeheure Kluft zu bedenken, welche die griechische Musik von der modernen trennt. Erst die Niederländer (also wieder Germanen), und von ihnen lernend die Meister des italienischen Kirchengesangs haben unsere Harmonie und Polyphonie geschaffen, ohne welche uns Produkte eines andern musikalischen Denkens ganz unverständlich und ungenießbar geworden sind. Wir haben dann die Schule von Bach bis Beethoven durchgemacht, und die Reihe der unsterblichen Meister, welche mit diesen beiden Ecksteinen deutscher Musik eine Phalanx bilden, hat uns erst gezeigt, welcher Entwicklung diese flüchtigste und doch ergreifendste aller Künste fähig ist. Damit ist uns schon der Gesichtspunkt gegeben, den wir nicht aus dem Auge verlieren dürfen, wenn wir die griechische Musik und ihre Wirkungen würdigen wollen.

Allerdings sind die Griechen auch die Schöpfer einer künstlerischen Musik gewesen, und jede Vorlesung eines modernen Musikprofessors geht von den Tonarten aus, welche sie erfunden und benannt haben. Aber musikalisch zu hören sind die meisten unserem Ohr ein wahrer Greuel. Der Umfang der Tonleiter bestimmte sich nach der Zahl der Saiten, mit denen die Kithara bespannt wurde. Auf der Grundlage des Tetrachords entsteht die Haupttonleiter der klassischen griechischen Musik, die dorische: e, f, g, a, h, c′, d′, e′. Später erweiterte sich der Umfang der Tonskala zu zwei und durch Umstimmen der Saiten nach der Höhe hin auf drei Oktaven. Am vielseitigsten wurde Kitharaspiel und Gesang im asiatischen Griechenland ausgebildet. Besonders ist Äolien, die Heimat der Lyrik, auch die Wiege des Virtuosentums,

welches die schlichten, ernsten Chorgesänge, eine Leistung des Dorertums, im Mutterlande zurückzudrängen begann. So begründete Terpander von Lesbos den kitharodischen Nomos. Er ist der erste große Künstler, welcher bei Festen Solo singt und sich selbst auf der großen Kithara begleitet. Dieser Sologesang wurde mit der Zeit immer künstlicher und raffinierter, er blieb im Altertum diejenige musikalische Leistung, welche das Publikum am höchsten bewunderte. Seine Wirkung läßt sich, wie früher gezeigt wurde, deutlich in den späteren Tragödien verfolgen.

Während Plato im Laches (188 D) die dorische Tonart als die einzige echt hellenische Harmonie bezeichnet, entstanden in Kleinasien noch zahlreiche andere Tongeschlechter. Sie unterscheiden sich nicht bloß durch einen verschiedenen Anfangston der Oktave, sondern vornehmlich durch verschiedene Intervalle zwischen den einzelnen Tönen. Jede hat ihr bestimmtes Ethos. Dieses veranschaulichen wir uns am besten, indem wir an die ganz verschiedene Farbe unseres Dur und Moll denken und an die Wirkung, welche sie auf unsere Gemütstimmung ausüben. Danach hat sie ja auch der Komponist für seinen Tonsatz zu wählen. Das feurige, mit jubelndem Aufschwung beginnende: „Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein" konnte Robert Schumann nur in Dur setzen, das schwermütige, tieftraurige Claudiussche: „Vorüber, ach, vorüber geh, wilder Knochenmann" komponierte Franz Schubert in Moll, der Stimmung entsprechend, welche das melancholische, rührende Gedicht in unserer Seele erweckt. Bei der Wichtigkeit, welche die Musik als ein Hauptunterrichtsfach für die Erziehung der hellenischen Jugend hatte, verwarfen oder empfahlen die führenden Männer die Verwendung der einzelnen Tongeschlechter. Als das einzige, welches in jeder Hinsicht geeignet sei, die Jugend zum Ernst, zur Männlichkeit, zum Kampf zu erziehen, bezeichnet Plato im Staat und Aristoteles in der Politik die dorische Weise; Aristoteles nennt sie auch geradezu das ἦθος ἀνδρεῖον. Außer ihr läßt Plato nur noch die phrygische zu (Staat 399 A.). Vor allem wurde die lydische als schlaff und weichlich getadelt. Sophokles bevorzugte in seinen Kompositionen — der Dichter war ja auch zugleich Musiker — stets die althellenische Tonart, wenn er auch nach der Angabe des Musiktheoretikers

Ariſtoxenos als erſter atheniſcher Dichter die phrygiſche Tonart einführte.

Daß die Kithara, obgleich das einzige echt helleniſche Muſikinſtrument, zur Begleitung des Chorgeſanges ſich nicht eignete, ſondern nur die Flöte, iſt bereits früher erwähnt. Sie begleitete zweiſtimmig, aber nur in Quinten oder Quarten. Wie ſchrecklich eine ſolche Begleitung unſerem Ohr klingen muß, wird jedem deutlich werden, der ſich einmal dieſe Intervalle in doriſcher Tonart auf dem Klavier oder der Geige auf und ab ſpielend angibt. Damit ſoll natürlich nicht auf die griechiſche Muſik geſcholten werden; nur müſſen wir uns, um nicht irrigen Vorſtellungen Raum zu geben, den fundamentalen Unterſchied in den Klangwirkungen zwiſchen einſt und jetzt immer gegenwärtig halten. Niemals ſang außerdem der Chor mehrſtimmig, alle Lieder ſind uniſon gehalten. Auch an Melodie und Takt legen wir jetzt einen anderen Maßſtab. Wir können darüber urteilen, da die Tabellen des Alypios der Wiſſenſchaft die Deutung der griechiſchen Notenſchrift und ihre Umſetzung in moderne ermöglicht haben und da uns einige griechiſche Originalſätze in Noten erhalten ſind. Von den neueſten Funden iſt für das Drama am bemerkenswerteſten eine Chormelodie aus dem Oreſtes des Euripides (dieſer Dichter komponierte aber nicht ſelbſt); man entdeckte ſie auf einem Papyrusfetzen, der aus einem ägyptiſchen Grabe ſtammt. Für die Erkenntnis jedoch des Unterſchieds zwiſchen unſerem und dem griechiſchen Empfinden geben uns die andern Stücke[1] weit wichtigere Aufſchlüſſe. Auch wer für griechiſche Muſik begeiſtert iſt, wird zugeben müſſen, daß der Eindruck der Kompoſitionen zum mindeſten fremdartig bleibt, wenn man nämlich die Zutaten des modernen, polyphonen Begleitſatzes abzieht. Schon der Fünfachteltakt des erſten delphiſchen Hymnos auf Apollon aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr., den die Franzoſen 1893 in Delphi fanden und der in Athen und für Athener komponiert wurde, iſt für uns als durchgehende Taktart vollkommen unerträglich, ebenſo das Konglutinat von Dreiviertel- und trioliſchem Sechsachteltakt in den beiden Pindarodeu, widerhaarig auch die Betonung des Sechsachtel in dem Grablied auf dem Stein des Seikilos.

[1] „Die Reſte der altgriechiſchen Tonkunſt," bearbeitet von O. Fleiſcher. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1899.

Die Melodien ferner ſagen uns nichts, außer der des Gebets an die Muſe (aus ſpäter Zeit!), die beiden f im vierten und ſechſten Takte des Liedes auf Seikilos ſtatt fis ſind unſerem Ohr eine Barbarei, und der Bearbeiter empfiehlt mit gutem Grund, beim Singen „ja nicht länger auf dieſem Ton zu verweilen“.

Dieſer ſchroffe Gegenſatz im muſikaliſchen Empfinden der Griechen von dem unſeren zeigt ſich ſchließlich auch in der Tatſache, daß die lydiſche Tonart, deren Charakter ihnen weichlich ſchien, unſer Cdur iſt, die doriſche, welche ihnen kraftvoll und männlich war, unſerm Emoll entſpricht. Die Tonempfindung hat ſich alſo in ihr genaues Gegenteil verkehrt.

Aus dieſen völlig ſicheren Beobachtungen müſſen wir ſchließen, daß uns die lyriſchen Teile einer griechiſchen Tragödie im Originalvortrag durchaus fremdartig berühren, wenn nicht abſtoßen würden. Wo uns an unſeren geiſtlichen und weltlichen Chören die mehrſtimmige, kunſtvoll entwickelte Harmonie entzückt, begleitet von den farbenreichen Klängen eines gleichfalls polyphonen Orcheſters, da vernahm man dort nur ein Uniſono der Stimmen, welche der ſcharfe Ton einer zweiſtimmigen Flöte ſtützte. Auch an die antike Melodie dürfen wir nicht die Anſprüche einer modernen machen; ſie nähert ſich vielmehr unſerm Rezitativ und geht immer wieder auf denſelben Ton als Ruhepunkt zurück. Das Rezitativ der Griechen aber iſt ein Halbgeſang mehr nach der Seite des melodiöſen Sprechens als Singens. Dennoch ſollen wir von den muſikaliſchen Leiſtungen des Chors und der Schauſpieler keineswegs verächtlich denken. Davor ſchützt ſie ſchon der hohe Wert, den der Hellene auf die Muſik legte, die durchgehende muſikaliſche Bildung des Freien und der Künſtlergeiſt dieſes Volkes, dem ſich alles in Schönheit und Harmonie auflöſte.

In ihrer Geſamterſcheinung betrachtet bleibt aber die griechiſche Tragödie dem Grundcharakter nach ein poetiſches, nicht ein muſikaliſches Kunſtwerk. Dieſe Auffaſſung beſtätigt auch das bezeichnende Wort Plutarchs, daß Rhythmus und Melodie die Zukoſt der Rede iſt. Plutarch iſt zwar ein Sohn der griechiſchen Renaiſſance, ſah aber noch altgriechiſche Dramenaufführungen, die ſich ſeit dem fünften Jahrhundert nach der muſikaliſchen Seite in unſerem Sinne höchſtens noch vervollkommnet haben konnten.

Tanz und Gesang, diese rhythmischen Künste, welche aus dem Wesen und der Aufgabe des Chors entspringen, legen sich wie anmutige Arabesken um den plastisch gemeißelten Körper der Handlung, ihn bei Sophokles mit ihrem Blätter- und Rankenwerk hebend und verzierend, nicht mehr, wie bei seinen Vorgängern mit einer Ausnahme überwuchernd und erdrückend. Läßt sich überhaupt, wovon noch mancher Moderne träumt, ein Kunstwerk schaffen, welches alle Sondergattungen als dienende Glieder in sich aufnimmt und zu einem neuen Organismus höherer Ordnung und von unaussprechlicher Wirkung verschmilzt, so hat dies die griechische Tragödie mit der Oreſtie des Äschylus und mit der Antigone und dem König Ödipus des Sophokles geleistet. Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie dagegen aus deutschem Geist und dem deutschen Mythus durch die Zaubermacht der dionysisch-berauschenden Musik — ihr erster Prophet ist Richard Wagner — bleibt ein Trug- und Wahnbild, welches nur in den mystischen Visionen Nietzsches und den krankhaften Zuckungen seines fieberhaft arbeitenden Gehirns lebt.

V.

Die Elemente einer Tragödienaufführung im fünften Jahrhundert.

Daß ein Kunſtwerk, um ſeine volle äſthetiſche Wirkung auszuüben, ſo zu betrachten und aufzunehmen iſt, wie es die Geſetze ſeiner Gattung erfordern, erſcheint als ein ebenſo einfacher wie ſelbſtverſtändlicher Satz. Prüfen wir aber an dieſem Maßſtab, wie die Mehrzahl der Menſchen, denen äſthetiſche Bildung und künſtleriſcher Genuß ein Lebensbedürfnis iſt, die Gebilde originaler Kunſt tatſächlich kennen lernt, ſo iſt zu geſtehen, daß ſie ſich meiſtens mit Surrogaten begnügen muß. Das Weſen der Malerei iſt die Farbe: dieſe verſchwindet in den Reproduktionen, mit denen wir die Wände unſerer Wohnungen ſchmücken; die Schöpfungen der Architektur und Plaſtik wirken nur im Raume, an dem Platz und in der Umgebung, für die ſie beſtimmt ſind: auf eine Fläche als Zeichnung projiziert und auf einen einſamen Bogen Papier verbannt, büßen ſie den körperlichen Reiz ihrer Erſcheinung ein und entziehen dem Betrachtenden die Wirkung des edlen Materials, aus dem ſie geformt ſind. Eine Symphonie bedarf zur Entfaltung ihrer Klangwirkung der Inſtrumente, deren Ton und Farbe dem Komponiſten zum Ausdruck ſeiner Gedanken dient, ein Oratorium der Pracht und des Adels der menſchlichen Stimme: wir müſſen in den meiſten Fällen zu dem dürftigen Klavierauszug und zu dem klapprigen Mechanismus des Pianos greifen, um eine Vorſtellung von dem zu erhaſchen, was die Meiſter gewollt haben.

Dasſelbe Mißverhältnis zwiſchen Ideal und Wirklichkeit iſt an den Schöpfungen der Poeſie zu beobachten, aus deren Quell doch der Menſch den beſten Teil ſeiner künſtleriſchen Erziehung und Erbauung ſchöpfen ſoll. Gewiß, die Schönheit eines Liedes, eines Dramas kann uns auch durch Lektüre aufgehen; aber jenes iſt doch — und aus dieſem Zweck entſpringen Inhalt und Form — zum Singen, dieſes zum Aufführen in körperlicher Wirklichkeit gedacht und gedichtet. Darum ſollen wir uns eine Ode der Sappho

geſungen, eine Tragödie des Sophokles im Theater geſpielt vorſtellen, erſt dann werden wir den Abſichten des Dichters gerecht, erſt dann dringen wir ganz in die Seele des Kunſtwerks ein. Sicher ſind wir ergriffen und gerührt, wenn wir Romeo und Julie geleſen haben und unſern Shakeſpeareband aus der Hand legen, aber wie armſelig ſind dieſe Empfindungen gegen die Erſchütterung unſerer Seele, gegen die Aufwühlung wonnevoll ſchmerzlicher Gefühle, welche die geheimnisvolle Macht des Dichters erſt durch die Verkörperung ſeiner Gebilde auf der Bühne mit Hilfe der Schauſpielkunſt entfeſſelt!

Wie alſo ſah der Athener des fünften Jahrhunderts die Tragödien ſeiner großen Dichter?

Dieſe Frage iſt ebenſo leicht geſtellt wie ſchwer beantwortet. Um eine Antwort zu finden, müſſen wir uns auf einen Kampfplatz begeben, der in den letzten Jahrzehnten vom erbitterten Streite der Meinungen widerhallte. Es iſt jetzt etwas ſtiller geworden, die Anſichten aber ſtehen ſich, wenn auch manche irrige Vorſtellung endgültig zu den Toten geworfen iſt, immer noch ſchroff gegenüber. Und mit Reſignation müſſen wir ein Wort des trefflichen Robert und einen Satz von Wilamowitz vorausſchicken. Robert ſagt: „Das Theaterproblem bedarf jetzt wie eine überreizte Patientin dringend der Ruhe," v. Wilamowitz: „Wer ſich nicht ſelbſt täuſcht, ſei es mit den Seifenblaſen freier Fiktion, ſei es mit den dunſtigen Bildern, die die Modernen aus tauſend Zitaten, die nichts beweiſen, mühſam zuſammengequalmt haben, der muß geſtehen, daß er eigentlich nicht weiß, wie eine Tragödie geſpielt ward."

Trotzdem liegt der Fall nicht ganz verzweifelt. Bekanntlich beherrſchten die Lehren des römiſchen Baumeiſters Vitruv und des ſpätgriechiſchen Gelehrten Pollux bis in die achtziger Jahre des abgelaufenen Jahrhunderts die Vorſtellungen, welche ſich die philologiſche Welt ſowie die nicht zünftigen Freunde des Altertums von dem Theater der Griechen machten. Man bedachte nicht, daß Vitruv nur die Bauten des helleniſtiſchen Theaters kannte und ſeinen Konſtruktionen und Beſchreibungen zugrunde legte, man warf nicht einmal die Frage auf, ob es nicht auch hier ein hiſtoriſches Geſetz

gebe, welches jene Steinbauten erſt als letzte Form eines jahrhundertelangen Entwicklungsprozeſſes erzeugte. So konſtruierte man denn auch für das klaſſiſche Jahrhundert eine Bühne, auf welcher ſich ſelbſt die kühnſte Phantaſie keine Tragödie der drei Meiſter geſpielt denken kann. Auf einem Podium von zwölf Fuß Höhe, auf einem Streifen von fünf Fuß Breite Dramen wie die Oreſtie, König Ödipus, Euripides' Herakles oder Elektra in Szene zu ſetzen iſt ein Ding der Unmöglichkeit, beſonders wenn man die innige Verbindung des Spiels von Chor und Darſtellern im Auge behält, — den Chor aber kann man doch beim beſten Willen nicht entbehren. So gelangte man denn unter anderm zu Verkehrtheiten wie die Wieſelerſche Theorie der Thymele, zu jenem fabelhaften Gerüſt als Standort des Chors etwa in Zweidrittelhöhe der Vitruvſchen Bühne und vor dieſer aufgeſchlagen.

Mit ſolchen Irrtümern haben bekanntlich die jahrelang fortgeſetzten Unterſuchungen Dörpfelds, welche vornehmlich über das Dionyſostheater in Athen Klarheit ſchafften, gründlich aufgeräumt. Die Reſultate ſind in dem ſchönen Buche „Das griechiſche Theater, von Dörpfeld und Reiſch, Athen 1896" niedergelegt.

Nach Dörpfelds Theorie iſt die vordere, ſkulpturierte Stützwand der ſchmalen Bühne Vitruvs vielmehr die Wand, *vor* welcher zu ebener Erde in der Orcheſtra geſpielt wurde, mithin der *Hintergrund*, und jene Bühne das *Dach* des Hintergrunds für Götter und andere in der Höhe auftretende Perſonen. Obwohl heftig bekämpft, wird dieſer weſentlichſte Teil der Dörpfeldſchen Lehre für immer das Fundament bleiben, auf dem man weiterbauen muß, während andere ſeiner Annahmen irrtümlich oder unbeweisbar und überflüſſig ſind, ſo z. B., daß auch in helleniſtiſcher Zeit ausſchließlich in der Orcheſtra geſpielt ſei, ſo die Annahme einer in zwei Hälften zu zerlegenden und nach rechts und links verſchiebbaren Hinterwand, der ſogenannten scaena ductilis.

Unerwartet iſt der alten Schule in jüngſter Zeit ein namhafter Vorkämpfer in dem um die Erklärung des pergameniſchen Altars hochverdienten Archäologen *Puchſtein* erſtanden.[1] Indem er ſich unter Verzicht auf alle literariſchen Zeugniſſe außer Vitruv

[1] Puchſtein, Die griechiſche Bühne. Eine architektoniſche Unterſuchung. Berlin 1901.

und Pollux lediglich auf die Unterſuchung der Ruinen beſchränkt, kommt er zu dem Reſultat, daß „nicht der geringſte Widerſpruch zwiſchen Vitruv und den echt griechiſchen Skenen beſteht“, und fügt gelaſſen hinzu: „Sollte ſich die Philologie nicht mit der Geſtalt des antiken Theaters abfinden können, wie ſie nach meiner Unterſuchung und Auffaſſung der Reſte rekonſtruiert werden muß, ſo iſt das ihre Sache.“ Worauf Robert, auch ein Archäologe, aber ein eminent philologiſch gebildeter, ebenſo beißend wie treffend repliziert: „Man kann doch nicht ſagen, ich rekonſtruiere dieſe antike Ruine nach archäologiſch-architektoniſchen Prinzipien zu einem Pferdeſtall; ob das Pferd darin Platz und Luft findet, das iſt ſeine Sache.“ [1]

Puchſtein weiſt allerdings am Theater von Delos unwiderleglich nach, daß „wirklich [aber nur in helleniſtiſcher Zeit] die griechiſche Proſkenionbedeckte logeionmäßig [bühnenmäßig] konſtruiert war, auch Logeion hieß und nur mißbräuchlich als das Dach eines Hauſes bezeichnet werden kann“. Auch ſonſt deckt er mehrfache Irrtümer an Dörpfelds Rekonſtruktionen auf; aber an das Weſentliche jener Theorie hat er nicht rühren können, und die Richtigkeit anderer Reſultate bleibt mindeſtens zweifelhaft. So findet er für die Klaſſifizierung ſämtlicher erhaltener Theaterruinen den Einteilungsgrund in der verſchiedenen Art, wie die aus der Fremde (links) oder aus der Stadt (rechts vom Zuſchauer) kommenden Schauſpieler auf die Bühne gelangen. Vorweg iſt feſtzuſtellen, daß Puchſtein für ſeine Schlüſſe, welche die Wiederherſtellung des Oberbaus zum Ziele haben, faſt nichts als die Reſte der Untergeſchoßfundamente zur Verfügung hat. Dadurch wird das Reſultat ſchon unſicher. Dann nimmt er als ſtehend fünf Zugänge zur Bühne an. In der Hinterwand liegen drei, und zwar in der Mitte die Haupttür, die Regia, und rechts und links davon je eine Nebentür, die Hoſpitalien. [Schon hier aber iſt zu bemerken, daß die klaſſiſchen Dramen drei Palaſttüren nur ſelten verlangen.] Dazu treten dann jene zwei Zugänge, welche den Einteilungsgrund der Theater bilden. Durch dieſen ergeben ſich drei Typen: 1. ein öſtlicher, welcher die

[1] In der Beſprechung des Puchſteinſchen Buches, Gött. Gel. Anzeigen 1902. S. 414. S. auch den Aufſatz „Zur Theaterfrage“, Hermes Bd. 32.

kleinasiatischen Ruinen nebst Delos umfaßt, 2. der Rampentypus, im Mutterland, 3. der altattische, Athen I und Eretria I, an den sich die Theater des Westens anschließen. Letzterer ist der älteste, der östliche der jüngste.

Beim östlichen Typus ist die Bühne länger als das sie hinten begrenzende Bühnen- oder Spielhaus. Sie greift von beiden Seiten über und umklammert das Bühnengebäude. So entstehen zwei Zugänge rechts und links. Durch diese treten die aus der Stadt und der Fremde Kommenden auf, biegen also für die auf der Szene agierenden Personen gleichsam um die Ecke einer Straße. — Dieser Typus ergibt eine bequeme Kommunikation für die Schauspieler.

Bei dem zweiten, dem Rampentypus, dessen klassisches, von Puchstein S. 1 als Vignette entworfenes Beispiel das Theater von Epidauros, ein Bau Polyklets ist, sind Bühne und Bühnenhaus gleich lang. Der seitliche Abschluß wird erreicht durch Vorspringen der Seitenwände des Bühnenhauses. Diese Vorsprünge sind „Paraskenien", die Versuren Vitruvs, aber nur einfache Wände. In diese ist eine Tür gebrochen, durch welche der aus der Heimat oder Fremde kommende Schauspieler von rechts und links auftritt. Da er nicht, wie bei Typus I, von hinten her unmittelbar auf die Bühne einbiegen kann, so erreicht er seinen Zugang durch teils horizontale, teils ansteigende aufgeschüttete oder in den Fels gemeißelte Rampen. Diese verlängern also die Bühne seitlich. Indem nun Schauspieler wie Zuschauer den Auftretenden schon aus weiterer Entfernung herkommen sehen, soll eine realistische Wirkung bezweckt und erreicht worden sein.

Der dritte, zeitlich älteste Typus ist der altattische, repräsentiert durch Athen I (die Lykurgische Bühne), Eretria I und die Theater des Westens. Umgekehrt wie beim ersten Typ umfaßt hier rechts und links je ein vorspringender Flügel des Bühnengebäudes das Logeion. Von diesen Flügeln, Paraskenien im gewöhnlichen Sinne, erblickt der Zuschauer also die türlose Vorderwand. Die Schauspieler ἀγρόθεν oder ἐκ πόλεως treten wie beim Rampentypus durch eine Tür aus diesen Flügelbauten auf, aber nun fällt natürlich die Illusion des Herkommens aus weiterer Ferne für die Zuschauer fort.

In sämtlichen untersuchten Theatern ist überall die Bühne sehr lang (Athen zwanzig Meter), äußerst schmal (anderthalb bis höchstens drei Meter) und schwindelnd hoch (bis zu vier Meter), also ganz wie Vitruv vorschreibt. Nur für die beiden ältesten Bühnen, die von Eretria und Athen, ergeben die Berechnungen eine [für unsere notwendigen Voraussetzungen] knapp ausreichende Tiefe, nämlich fünf Meter.

Wenn man das wüste Chaos der Skenenreste des Dionysostheaters in Athen betrachtet, so muß man über den Scharfblick staunen, mit dem Dörpfeld hier vier Bauten geschieden, nachgewiesen und rekonstruiert hat: den Lykurgischen, den hellenistischen, den Neronischen und die Bühne des Phaidros aus dem dritten bis vierten Jahrhundert nach Chr.[1] Doch weicht Puchstein auch hier, und gerade in der für uns wichtigsten Beziehung, von Dörpfeld ab. Aus technischen Gründen erklärt er den hellenistischen Bau Dörpfelds für den des Lykurgos, während der Lykurgische wahrscheinlich bis ins fünfte Jahrhundert, sicher bis zum Jahre 400 hinaufzurücken sei. Sonst trete unter anderm der unerhörte Fall ein, daß die Provinz. Eretria nämlich, früher ein steinernes Skenengebäude besessen habe als die Hauptstadt.

Diesen Ergebnissen gegenüber hat Robert, dessen Kritik wir folgen und dessen Anschauungen wir im wesentlichen teilen, zunächst auf die Dürftigkeit des in Steinen vorliegenden Beweismaterials hingewiesen, wodurch, wie schon oben angedeutet, die Beweiskraft geschwächt wird. Es ist ein Ding der Unmöglichkeit, aus den Ruinen des Erdgeschosses das Obergeschoß mit seinen Türen unumstößlich sicher zu erschließen; auch erheben sich bei Puchsteins Rekonstruktionen, z. B. des Theaters von Delos, eine Menge Bedenken und Schwierigkeiten, deren Darlegung hier zu weit führen würde. Und sollten wirklich die antiken Baumeister die Art, wie der aus der Fremde oder der Stadt kommende Schauspieler aufzutreten hat, zum Angelpunkt ihrer Bühnenbauten gemacht und „wegen einer szenischen Bagatelle“ einen „unverhältnismäßigen architektonischen Aufwand getrieben“ haben? Dieser Zweifel muß

[1] Man vergleiche die anschauliche Tafel I bei Dörpfeld.

namentlich bei der Rampenbühne aufſteigen, welche „an Umſtändlichkeit und Unzweckmäßigkeit ihresgleichen ſucht“. Der unglückliche Schauſpieler muß aus dem Bühnenhauſe durch eine entſprechende, den Zuſchauern vermittelſt einer Wand unſichtbar gemachte Rampe herunterſteigen und dann die andere wieder hinaufklettern. — Um den Eindruck des Kommens aus der Ferne realiſtiſcher zu machen? Der wird ja aber durch die Verſurentüren wieder aufgehoben! Und wie ſoll er es anfangen, genau rechtzeitig mit ſeinem Stichwort aufzutreten bei dieſem mühevollen Gang?

Das Schlimmſte aber iſt, daß jene Verſurentüren wohl bei der römiſchen Bühne bekannt, bei der griechiſchen aber nicht nachweisbar ſind. Im Gegenteil: Pollux, den Puchſtein als Zeugen bei ſeinen Unterſuchungen zuläßt, ſagt ausdrücklich, daß die Schauſpieler, welche aus der Stadt oder aus der Fremde auftreten, in die Orcheſtra gehen und von da aus vermittelſt Treppen auf die Bühne ſteigen. (Wann die Anbringung von Treppen eintrat, welche die hohe helleniſtiſche Bühne zur Vorausſetzung haben, kann uns gleichgültig ſein.) Wie mit der Verſuren-, ſo ſteht es auch mit der Paraſkenientheorie für die altgriechiſche Bühne des fünften Jahrhunderts. Paraſkenien ſind nach dem Wortſinne ſeitliche Anſchlußgebäude an das Bühnenhaus, nicht vorſpringende Flügel. Sie dienten als Garderobe für den Chor, während im Bühnenhaus ſich die Schauſpieler koſtümierten. Von ihnen aus mußte man natürlich in die Orcheſtra gelangen können, den Spielplatz des Chors. Daß dem ſo war, zeigt Demoſthenes Mid. 25, wo die Choreuten, als ſie zum Wettkampf antreten ſollen, die Tür, durch welche ſie aus den Paraſkenien in die Orcheſtra einzutreten haben, verſperrt finden. Wer kann ſich nun denken, daß der Baumeiſter den Ankleideraum für den Chor, der auf ebener Erde zu tanzen hat, im Obergeſchoß anlegte? Paraſkenien als vorſpringende Flügelbauten ferner bei der Tragödie des fünften Jahrhunderts anzunehmen, was immerhin ſchon einen komplizierten Bau vorausſetzt, zwingt uns kein klaſſiſches Stück. Erſt die Komödie verlangt Winkelſtellung oder ein Gegenüber von zwei Häuſern oder auch drei Häuſer, von denen das mittlere Front-, die beiden andern Seitenanſicht bieten.

Noch weniger iſt Puchſtein der Beweis gelungen, daß das Theater des Lykurgos in Wahrheit das helleniſtiſche ſei und daß

man den Lykurgiſchen Bau in das Ende des fünften Jahrhunderts zu ſetzen habe. Dieſer Annahme ſtellt ſich als unerſchütterlicher Gegenbeweis das Pſephisma für Lykurgos (Vit. X orat. VII 5) entgegen, wonach dieſer Staatsmann einen (etwa 360 von Vorgängern begonnenen) Neubau des Theaters (während ſeiner Finanzverwaltung 338—326) vollendete.

So bleibt denn der Stand des Problems folgender. Die hohe, ſchmale Bühne Vitruvs gehört der helleniſtiſchen Zeit an, und nichts gibt uns das Recht, die Nachrichten des römiſchen Architekten und des Pollux auf das Theater des fünften Jahrhunderts zu übertragen, welches für uns allein maßgebend iſt. Ferner ſteht es feſt, daß in helleniſtiſcher Zeit nicht ausſchließlich, wie Dörpfeld und Reiſch wollen, *vor* dieſer Bühne in der Orcheſtra geſpielt wurde, ſondern auch, und zwar vorwiegend, *auf* ihr. Dafür zeugen nicht allein die Ruinen, ſondern auch die drei berühmten, voneinander völlig unabhängigen Stellen Vitr. V 2, Poll. IV 123 und Plut. Demetr. 34. Nach deren unzweideutigem Wortlaut iſt die hohe Bühne (σκηνή) der Aktionsplatz der Schauſpieler, welche deshalb auch Skeniker heißen, während ſonſtige Künſtler, wie Flöten- und Kitharavirtuoſen (Thymeliker) ſowie der Chor ihren Platz in der Orcheſtra haben. Will man daher zur Erkenntnis dieſer Stufe der Entwicklung des Theaters kommen, ſo bleibt die Frage zu beantworten, wann und warum man ſich dazu entſchloß, den Spielplatz der Schauſpieler aus der Orcheſtra, wo er für die klaſſiſchen Stücke notwendig anzunehmen iſt, nach oben zu verlegen und das bisherige Dach zum Logeion zu machen. Den Verſuch zur Löſung dieſer Frage bietet eine Hypotheſe Roberts. Schon Ende des fünften Jahrhunderts vollzieht ſich (vgl. S. 431) unaufhaltſam der Verfall des Chors, im vierten Jahrhundert, zur Zeit Lykurgs, hat er ſich innerlich völlig vom Drama gelöſt, zugleich wird in den Stücken der neuen Dichter, z. B. des Aſtydamas und Theodektes, von denen freilich nichts erhalten iſt, das raumfordernde Spiel des Schauſpielers mehr und mehr zur Deklamation. So zog man die Konſequenz der innerlich längſt vorhandenen Trennung von Chor und Schauſpiel auch äußerlich und baute die hohe Bühne, auf welcher den Anforderungen der modernen Dichter entſprechend der Schauſpieler deklamierte. Zugleich ſchuf man dadurch für die Regionen

des „Olymp“ den Zuschauern eine bessere Sehgelegenheit. Während nun so die neuen Dramen einen neuen Spielplatz erhielten, behielt man für die klassischen den alten bei, für den sie allein gedacht und gedichtet waren.

Scheinbar sind wir mit den vorstehenden kritischen und hypothetischen Darlegungen der Antwort auf die Frage nicht näher gekommen, welche zu Anfang dieses Kapitels aufgeworfen wurde: wie haben wir uns die Aufführungen der klassischen Tragödie in der Blütezeit vorzustellen? Und doch ist negativ etwas Wichtiges gewonnen: wir brauchen uns nicht mehr damit abzuquälen, die hellenistische Bühne den Anforderungen der klassischen Stücke zu akkommodieren. Sämtliche Monumente, von denen übrigens für uns allein das Dionysostheater von Athen in Betracht kommt, reichen, höchstens vielleicht mit Ausnahme von Eretria I, nicht einmal in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts hinauf. Insbesondere ist von allen griechischen Theatern, wie auch die „Orthodoxen“ zugeben, erwiesen, daß das Proskenion, welches nach der Lehre der alten Schule die Bühne bildete, nach der der neuen die Bühnenhinterwand, aus Holz gebaut war, wovon also nirgend mehr eine Spur vorhanden sein kann. So befinden wir uns denn allerdings in dem Dilemma, daß für die Zeiten, aus denen Monumente vorhanden sind, keine Dramen, für die Periode dagegen, aus der wir Dramen besitzen, keine Monumente vorhanden sind, aber wir können doch wenigstens ungestört durch falsch verstandene spätere Ruinen das Theater in der Gestalt zu rekonstruieren versuchen, wie sie die klassischen Tragödien bedingen; und wir haben freie Bahn vor uns.

Ja, selbst auf dieser freien, wenn auch dunkeln Bahn fehlt uns ein konkreter, mit Händen zu greifender Anhalt nicht, dessen Aufdeckung vielleicht Dörpfelds größtes Verdienst ist.

Nicht ohne Bewegung kann man auf Tafel III in Dörpfelds Werk einen unscheinbaren Mauerrest (R)[1] betrachten, welcher auf Seite 27 im Grundriß und im Aufriß dargestellt ist. In ihm haben wir den letzten nur durch einen glücklichen Zufall erhaltenen

[1] Der Text dazu auf Seite 26 enthält einen Druckfehler in der Bezeichnung.

Rest der Futtermauer der ältesten Orchestra. Aus der Lage dieses Restes und der Bogenlinie seines Grundrisses läßt sich mit mathematischer Sicherheit Lage und Umfang der alten Orchestra bestimmen. Mit diesem Fund ist der Schauplatz der klassischen Aufführungen des fünften Jahrhunderts gewonnen. Diese alte Orchestra, d. h. der Tanzplatz des Chors, ist ein Kreis von vierundzwanzig Meter Durchmesser. Ihr Boden, entweder festgestampft oder leicht gepflastert, damit ein lockerer Untergrund die Tonwellen der Chorgesänge nicht verschlänge, mußte horizontal liegen, während das natürliche Terrain auf der Südseite der Burg ziemlich steil abfällt. Deshalb mußte man Aufschüttungen vornehmen, welche nach der Südgrenze des Kreises ihre höchste Erhebung hatten, bis reichlich zwei Meter. Bis auf ein kleines Segment, den nördlichsten Teil nach dem späteren Zuschauerraum hin, bildete also den Boden der Orchestra kein Felsgrund. Der lebendige Fels beginnt vielmehr erst mit der Südseite der jetzigen Orchestra, welche bei dem Neubau unter Lykurgos mit kleinerem Durchmesser vierzehn Meter von der alten nach Nordnordwest gegen die Burg hin vorgeschoben wurde. Die Zeichnung bei Dörpfeld (S. 57) weist an der Südseite der jetzigen Orchestra den Beginn der Felslinie von E—F hin auf; ihre Geradlinigkeit liefert den sicheren Beweis, daß der Felsen hier durch Menschenhand weggeschnitten ist. Von da an nach Süden, also den weitaus größten Teil der alten Orchestra umfassend, beginnt die künstliche Erhöhung des Terrains, Auftragungen aus dem Schutt verschiedener Jahrhunderte.

Das ist von der größten Wichtigkeit; denn in einem von den Erdarbeiten zweier späterer Bauperioden, der Lykurgischen und der Neronischen, durchwühlten Boden kann sich natürlich keine Spur des Zustandes erhalten haben, den er im fünften Jahrhundert aufwies, also z. B. auch keine Schächte für Versenkungen oder Fundamente zur Aufstellung von Kranen oder sonstigen Maschinen und Vorrichtungen, welche Steinlager erforderten. Man kann daher aus dem Nichtvorhandensein solcher Spuren auch keine Rückschlüsse ziehen, während uns anderseits nichts hindert, unterirdische Gänge anzunehmen, wenn sie nach den Dramen erforderlich sind, umsomehr, als sie im Süden und selbst in der Mitte der Orchestra bei dem Charakter des Terrains sich mit Leichtigkeit herstellen

ließen und analoge Anlagen in Eretria und Sikyon noch jetzt zu sehen sind.

Vergegenwärtigen wir uns danach den Festbezirk, wie er sich den Blicken der Athener des fünften Jahrhunderts bot. Den Mittelpunkt bildete der kreisrunde, gepflasterte, horizontal angelegte Tanzplatz. Ihn schließt im Süden jene Futtermauer ab, welche, dort zwei Meter hoch, auf beiden Seiten des Kreises sich nach Norden hin totläuft. Sie ergibt zugleich die Nordgrenze des Vorplatzes zum Dionysostempel, dessen Rechteck sich im Südwesten nahe der Orchestra erhebt. Der auf der Nordseite des Tanzplatzes anfangs sanft, dann steil ansteigende Burgfelsen schafft den natürlichsten, schönsten Zuschauerraum, den man sich denken kann.

Daß ein so raffinierter Mechanismus, wie ihn eine Bühne in unserem und selbst hellenistischem Sinne darstellt, bei den ersten tragischen Aufführungen mit einem Schlage entstanden sein sollte, etwa wie Athene gewappnet aus dem Haupte des Kroniden springt, wird auch das naivste Gemüt jetzt nicht mehr annehmen. Das Gesetz natürlicher Entwicklung von den einfachsten Anfängen bis zum kunstvollen Gebilde läßt sich auch hier verfolgen, obwohl es sich relativ schnell vollzieht, wie alles Wachstum in jenem wunderbaren Jahrhundert.

Noch die älteren erhaltenen Tragödien des Äschylus beweisen, daß sie keinen Bühnenhintergrund haben, vor dem ihre Personen sich etwa bewegten. Sie spielen an der Stelle, wo der Chor seinen ursprünglichen Platz hat, in der Mitte der Orchestra. Die Szene bietet die Gesamtgruppe der Spieler einschließlich des Chors als Rundbild, nicht als Silhouette. Das älteste Drama, die Schutzflehenden, setzt einen großen Altar mit den Bildern mehrerer Götter (κοινοβωμία) voraus, die Perser von 472 ein doch wohl in Altarform gedachtes Grabmal, auch die Sieben von 467 nicht etwa den Königspalast von Theben, sondern ebenfalls einen Altar. Auch ein Jugenddrama unseres Dichters, die „Wäscherinnen", ließ sich doch nur in der Orchestra aufführen. Wie hätte Nausikaa sonst Ball spielen können? In allen Stücken besteht die engste Verbindung zwischen Chor und Darstellern. Das Aufsteigen und

Versinken von Dareios' Schatten in den Persern läßt sich mit kunstlosen Mitteln bewirken.

Aber zwischen 467 und 458, dem Aufführungsjahr der Orestie, erfolgt, wie eben diese Trilogie beweist, eine erstaunliche Vervollkommnung alles Bühnentechnischen. Das ist nicht weiter wunderbar, denn die gleichzeitige glänzende Entwicklung der Tragödie als poetischen Kunstwerks bedingt auch die Erfindung neuer wie die Verbesserung schon vorhandener szenischer Hilfsmittel. Der junge Sophokles ist auf den Plan getreten und ringt mit dem großen Meister um den Kranz. Er führt den dritten Schauspieler ein, er reformiert und verstärkt den Chor. Entweder er erfindet, wie Aristoteles (Poet. IV 16) berichtet, die Skenographie, die Bemalung eines szenischen Hintergrundes, oder Äschylus kommt auf diesen Gedanken, wenn Vitruv (praef. 11) recht hat. Denn nach dem Bericht des Römers malte Agatharchos zum erstenmal für die Aufführung einer Äschyleischen Tragödie eine Dekoration. Es ist anzunehmen, daß die Mehrzahl der berühmtesten Neuschöpfungen auch auf technischem Gebiet dem bahnbrechenden Geiste des älteren Meisters ihre Entstehung verdankt; jedenfalls spielt sich mit der gewaltigen Orestie im Jahre 458 ein Tragödienzyklus vor den Augen der Athener ab, welcher das wesentliche technische Rüstzeug der vollendeten klassischen „Bühne", wenn man sie so nennen will, erfordert und auch aufweist.

Vor allem sehen wir zum erstenmal, wenigstens in den erhaltenen Stücken, einen szenischen Hintergrund, von dem sich die Silhouette des Spiels abhebt: einen Palast im Agamemnon und in den Choephoren, einen Tempel in den Eumeniden. In die Orchestra wallt ein großartiger Zug mit Wagen, Kriegern, Gefangenen, Beutestücken, mit königlichem Gepränge, — zusammen mit der Kassandra- und Aigisthosszene einer der schlagenden Beweise, daß im fünften Jahrhundert nicht auf hoher Bühne, sondern auf gleichem Niveau mit dem Chor, d. h. zu ebener Erde gespielt wurde. Zum erstenmal erblicken wir eine Vorrichtung, welche den Zuschauern einen Innenraum zeigt, d. h. uns, wenn auch unbehilflich genug, in der Illusion nach dem Innern des Palastes versetzen soll: das Ekkyklema rollt Klytaimestra mit der Badewanne und den Leichen Agamemnons und Kassandras heraus

und läßt die entſetzten Zuſchauer einen Blick in das Mordgemach mit ſeinem Blut und Dunſt und den Opfern des Beiles tun.[1] In den Eumeniden ſchwebt Athene von Sigeion her durch die Luft heran, aus der Tiefe ſteigt der Schatten Klytaimeſtras empor: die Flugmaſchine und die Verſenkung kommen zur Anwendung, wenn auch beide hier nicht zum erſtenmal. Selbſt einen Szenenwechſel, den die klaſſiſche Trogödie ſonſt bis auf wenige Ausnahmen vermeidet und von dem wir im Ajas ein Beiſpiel kennen gelernt haben, nimmt der kühne Dichter vor: die erſte Hälfte der Choephoren ſpielt am Grabe Agamemnons, die zweite vor dem Palaſt. Natürlich liegt das Grab außerhalb der Stadt, anderſeits ſteht vom Agamemnon her der Palaſthintergrund noch da und wird auch für die zweite Hälfte der Choephoren gebraucht. Der Szenenwechſel kann alſo im weſentlichen nur in der Illuſion erfolgen: der Chor ſieht überhaupt nichts, als was der Dichter und die handelnden Perſonen wollen, die Zuſchauer müſſen ſich während der erſten Hälfte den Palaſt wegdenken; vermutlich wird die erſte Szene in die Mitte der Orcheſtra gelegt ſein, und der Chor ſchreitet beim Szenenwechſel vor das Haus. In den Eumeniden ſpielt die Handlung zuerſt in Delphi, dann in Athen; doch nur der auftretende und das Athenebild umfaſſende Oreſtes deutet durch ſein Gebet an die Göttin den Szenenwechſel an.

Alles in allem muß der Eindruck, welchen die techniſchen Leiſtungen in Verbindung mit dem poetiſchen Gehalt der Dichtung hervorriefen, doch großartig geweſen ſein. Zu bedauern bleibt nur, daß das Spiel unter freiem Himmel die Verwandlung von Tag in Nacht nicht zuließ, dann hätte die Mordſzene in den Choephoren erſt die volle Wirkung gehabt, welche der Dichter beabſichtigte.

Noch imponierender freilich, noch komplizierter und kunſtreicher iſt der Apparat, welcher für den früher aufgeführten Prometheus in Bewegung geſetzt werden mußte; eben deshalb gibt er die ſchwierigſten Rätſel auf. Für das höhere Alter dieſer Dichtung zeugt es, daß eine Bühnenwand als Hintergrund nicht notwendig anzunehmen, vielleicht oder wahrſcheinlich vom Dichter überhaupt

[1] Geleiſe für das Ekkyklema hat man an der jüngeren Skene von Eretria entdeckt. Sie ſind abgebildet auf der Zeichnung bei Puchſtein S. 95.

nicht gedacht ist. Prometheus wird an einen einsamen Felsen am Nordende der Welt angenagelt, von dem aus man das Meer blitzen sieht. So kann man sich den Mittelpunkt der Szene sehr wohl als Rundbild denken. Der gesamte Chor der Okeaniden schwebt auf einem geflügelten Wagen aus der Luft herab, und die spätere Gruppierung dieses Meernymphenchors ist doch wohl mit Robert auf dem oberen Teil der Klippe zu denken, denn er tanzt im Stück überhaupt nicht, dafür tritt Jo ein. Okeanos kommt auf einem Greifen angeritten, auch Hermes aus den Luftregionen. Zum Schluß versinkt der Felsen mit dem Titanen und dem gesamten Chor unter Donner und Blitz in den Tartaros.

Um solche Vorgänge körperlich in die Erscheinung zu setzen, müssen technische Künste und Kräfte aufgeboten werden, welche für jene Zeit kaum begreiflich sind, selbst wenn man in Betracht zieht, daß man damals schon schwere architektonische Werkstücke zu heben und zu dirigieren verstand. Man stelle sich vor, was es bedeutet, zwölf Menschen auf einem Gestell von oben herabzulassen, wenn man sie nicht wie ein Bündel Heringe zusammengepackt denken soll. Welche kolossale Versenkung ferner erfordert es, wenn der Felsen mit Prometheus und allen Okeaniden vor den Zuschauern verschwinden soll! Und wenn man auch mit Robert annimmt, daß nur der obere Teil der Klippe mit Prometheus den Augen unsichtbar wird oder werden soll, dieser aber in den unteren Teil gewissermaßen wie in ein Futteral sich einschiebt, so gehören doch auch dazu wieder die raffiniertesten Vorrichtungen. Wenn Robert ferner meint, daß der ganze Apparat von Kranen und sonstigen Schwebevorrichtungen in der Mitte der Orchestra angebracht gewesen sei, wo er denn doch während der ganzen Vorstellung zu sehen war, so ergibt sich ein recht häßliches Bild. Zum mindesten muß man, falls Äschylus den Prometheus wirklich für eine Aufführung mit so künstlichen Mitteln gedichtet hat, die Szene nicht im Mittelpunkt, sondern im Süden der Orchestra denken, so daß die Maschinen den Blicken aller Zuschauer durch den Felsen entzogen wurden. Aber gewichtige Bedenken sind längst und am überzeugendsten zuletzt von Bethe[1] dagegen erhoben, daß die Fassung, in welcher wir den Prometheus lesen, das Original ist.

[1] Prolegomena S. 159 ff.

Doch die ganze Prometheusfrage ist vorläufig noch nicht entschieden und läßt sich vom Gesichtspunkte der technischen Aufführungschwierigkeiten auch schwerlich entscheiden. Ist es doch spaßhaft, daß die Tatsache der erheblichen technischen Probleme von zwei geistvollen Gegnern genau im entgegengesetzten Sinne verwertet wird. Für Robert bezeugt „nicht zum wenigsten ein so ausgedehnter Gebrauch von Theatermaschinen die Integrität", Bethe dagegen sieht darin den Beweis, daß der verlorene Prometheus einen Bearbeiter gefunden hat, welcher die Erfindungen einer späteren Zeit auf die Äschyleische Dichtung anwendete und das Original für eine glanzvolle, wesentlich auf äußeren Effekt berechnete Inszenierung zuschnitt.

Jedenfalls haben wir für eine so frühe Zeit wie die des Äschylus und Sophokles prinzipiell festzuhalten, daß die tragischen Dichter der Illusionsfähigkeit ihrer Hörer manches zumuten mußten, und daß diese es sich ruhig gefallen ließen, etwa die Fassade eines Palastes auch für eine Tempelfront zu nehmen, oder Dinge, welche vorhanden waren, sich wegzudenken und umgekehrt.

Nichts zwingt uns z. B. dazu, plötzlich eine so unerhörte Steigerung in der Technik des Bühnenwesens anzunehmen, wie sie Bethes Prolegomena dem Leser in bestechenden Bildern vorzaubern, und wie sie trotz des Fehlens jedes direkten oder indirekten antiken Gewährsmannes in den Jahren 427 oder 426 eingetreten sein soll.

Bethe leugnet zunächst das Vorhandensein der Flugmaschine vor dieser Zeit und sagt, daß eben sie den Anlaß zur Ausbildung einer Bühne in unserem Sinne gegeben zu haben scheine. „Seit Anfang der zwanziger Jahre sprechen die Götter aus den Wolken, schweben Schauspieler auf und nieder, werden verschiedene Dekorationen außer der früher allein möglichen Hausfassade angewandt, beginnen die Stücke mit fertigen lebenden Bildern statt mit Handlung." Für die Anbringung so gewaltiger Maschinen, wie sie der Flug aus hoher Luft herab erfordert, sei der Anbau rechtwinklig vorspringender Seitenflügel, der Paraskenien, erforderlich gewesen, auf denen man bequem Kranen anbringen konnte. Verband man beide Flügel in der Höhe durch Taue, so hatte man einen bequemen Schnürboden zum Schweben der Personen. Dieser mußte dann oben durch ein irgendwie dekoriertes, vertikal aufgespanntes Plantuch verdeckt werden. Eine solche auf beiden Seiten und oben entstandene

architektonische Umrahmung erforderte einen unteren Abschluß. Aus Dramenzeugnissen (Eurip. Jon u. Herakles, Aristoph. Lysistrate) sucht Bethe zu beweisen, daß nun mit einem Male der Platz der Schauspieleraktion höher lag als die Orchestra, wenn auch nur um ein geringes. Dazu sei man gekommen, weil jene dreiseitige Umrahmung, die ein Bild hervorbringt, auch den Abschluß nach unten aus ästhetischen Bedürfnissen gebieterisch gefordert habe.

Mit Recht nennt Robert eine solche unter freiem Himmel liegende „Bühne" einen Puppenkasten. Diesem fehlt nur noch ein Vorhang. Auch ihn erschließt Bethe. Erst seit 428 oder 427 nämlich gebe es Tragödien, welche „mit einem fertig gestellten lebenden Bilde" beginnen. Vorher vermieden dies die Dichter, indem sie ein solches Bild in eine Handlung verwandelt hätten: so erkläre sich der Prolog des Prometheus. Es sei ein Rückschritt, wenn dreißig bis vierzig Jahre später ein Bild, wie es z. B. bei Sophokles der Anfang des König Ödipus zeigt, vor den Augen der Zuschauer erst zusammengestellt wäre. Dies hätte „das lebhaft entwickelte ästhetische Gefühl des Publikums" verletzen müssen. Darum sei in dieser Zeit auch der Vorhang eingeführt.

Bethe sträubt sich dagegen, als seien es „ästhetische Erwägungen", welche ihn zu diesem Schlusse geführt hätten. Er will nämlich nicht gegen seinen eigenen [in der Verallgemeinerung falschen] Satz verstoßen: „Ästhetische Gründe sind keine wissenschaftlichen". Aber beim besten Willen kann man keine andern entdecken.

Eine solche völlig moderne Bühne sich ohne jeden literarischen Eideshelfer mit einem Schlage innerhalb eines Jahres entstanden denken und sie mit allen Finessen als Tatsache vor uns aufbauen kann nur, wer den Prometheus in seiner vorliegenden Gestalt als späte Bearbeitung für völlig sicher erwiesen ansieht und wer die Anwendung der Flugmaschine auch für Äschylus' Eumeniden und Psychostasie leugnet, wer ein Drama wie den König Ödipus, das nicht datiert ist, welches aber mehr als ein Forscher, und nach unserer Ansicht mit Recht, in das Mannesalter des Dichters setzt, willkürlich in eine spätere Periode verweist, wenn man die Hunderte verlorener Dramen ignoriert, von denen doch, wie Aristoph. Frösche (V. 911 f.) zeigen, des Äschylus Psychostasie und Niobe z. B. ebenfalls mit einem Bilde beginnt, und wenn man schließlich eine schwache

Möglichkeit, wie etwa die Erfindung des Flugmechanismus erſt in jüngerer Zeit, als Tatſache aufſtellt und aus dieſer vermeintlichen Tatſache wieder andere mit derſelben Methode folgert. Bethe hat als geiſtreicher Mann zwar einen ſchönen, wohlgegliederten Bau errichtet, aber leider fehlen dieſem die ſoliden Fundamente.

So bleibt denn trotz aller Schwierigkeiten und Rätſel nichts anderes übrig, als daß wir das Bild, welches die große Reform der ſechziger Jahre in der Orcheſtra zeigt, auch für das ganze fünfte Jahrhundert als konſtant feſthalten.

Wie ſah es aus?

Die Neigung des Terrains im Verhältnis zur horizontalen Fläche der alten Orcheſtra, wie ſie oben nachgewieſen wurde, ſchließt es von vornherein aus, daß ſelbſt urſprünglich, als noch der Chor allein tanzte, und auch ſpäter, als die erſten dramatiſchen Aufführungen in der Mitte des Platzes ſich entwickelten, die feſtliche Menge der Zuſchauer das ganze Rund umgeben hätte. Denn dann mußte man im Süden hohe Gerüſte bauen; dies war aber ganz unnötig, weil die Umgebung der nördlichen Kreishälfte mehr als genügend Platz bot. Gab doch die Berglehne der Akropolis den herrlichſten natürlichen Zuſchauerraum ab, deſſen Rohform man durch einfach gezimmerte niedrige Holzbänke in das ſchönſte Amphitheater verwandelte. Dadurch ergab ſich der ſüdliche Teil der Orcheſtra ungeſucht als Platz, wo die Skene, der hölzerne Ankleideraum der Schauſpieler, zu ſtehen hatte. Es iſt unwahrſcheinlich, wenn Dörpfeld ihre Nordfront als Tangente an den ſüdlichſten Punkt der Kreislinie anlegt. Denn alsdann hätte man zunächſt erſt ein mehr als zwei Meter hohes Balkengerüſt erbauen müſſen, um das Niveau der Orcheſtra von Süden aus zu erreichen, und ein umfänglicher Bretterboden mußte gelegt werden, um den Raum bis zum Rande der Orcheſtra zu überbrücken. Auch mußte für die Beſucher des nach Südweſten in unmittelbarer Nähe liegenden Tempels der Anblick dieſes Gerüſtes gerade in der feſtlichen Zeit ſtörend und häßlich wirken. Nichts hindert uns, die Front ſo weit nach Norden vorzurücken, daß das ganze Gebäude auf dem

Tanzplatz stehen konnte. Seitlich schlossen sich die Räume für den Chor an, die Paraskenien, aus deren Rück- oder besser Seitenwänden Türen ins Freie führten. Durch diese verließ der kostümierte Chor ungesehen von den Zuschauern seine Ankleideräume und zog von rechts oder links durch die Parodoi zwischen Bühnengebäude und Zuschauerraum in die Orchestra ein.

Es ist ein sehr einfaches Bild, welches der Spielplatz bot, einfacher noch, als es der Entwurf von Dörpfeld (S. 373) zeigt; und der Phantasie der Zuschauer mußte es überlassen werden, sich im Verlauf des Spieles immer in die jeweilige Situation zu versetzen. Chor und Schauspieler agierten auf gleichem Niveau zu ebener Erde, die Schauspieler vor dem Spielhaus, der Chor vor ihnen nach dem Zuschauerraum hin. Eine Thymele, Altar oder Unterbau irgend welcher Art, um den oder auf dem sich der Chor gruppiert hätte, ist ebensowenig nachzuweisen oder anzunehmen, wie ein Podium, eine Bühne für die Schauspieler. Den Hintergrund bildete die eingeschossige Fassade des Spielhauses. Die säulengetragene Vorhalle vor der Mitteltür, welche der Dörpfeldsche Entwurf zeigt, ist nicht nur überflüssig, sondern für Fälle, wo z. B. das Ekkyklema zur Anwendung kommt, sogar störend: dann hätten nur die wenigsten etwas sehen können. Die Hinterwand erfordert auch durchaus nicht immer drei Türen. Sie wird nach den Erfordernissen der aufzuführenden Tragödien aufs einfachste dekoriert: in den meisten Fällen stellt sie einen Palast oder einen Tempel vor. Säulen und Gebälk sind leicht aufgemalt. Davor werden je nach Bedarf Setzstücke aufgestellt, wie Altäre und Götterbilder. Vor der Front liegt auch die für gewöhnlich natürlich verdeckte Mündung des Schachtes, welcher jenseits des Spielhauses oder richtiger in seinen Innenräumen beginnt, und der für das Versinken und Aufsteigen von Personen unbedingt erforderlich ist. Dagegen bedarf das Spielhaus für die Tragödie keines Obergeschosses. Das Dach muß stark sein, damit es für die auf der Höhe Spielenden Sicherheit bietet, es muß auch Wagen tragen können, wie z. B. den der Medea. Für Götter und Dämonen (die aber auch zu ebener Erde auftreten können, wie Athene im Ajas und Thanatos in der Alkestis) oder auch Menschen, welche aus der Luft

kommen (z. B. Perſeus in der Andromeda) oder auffahren, dient ein ſtarker Kran mit großer Tragfähigkeit (ſ. o. die Ausführungen zum Prometheus), welcher hinter dem Spielhaus aufgeſtellt iſt. Aus einem Fragment des Dichters Antiphanes,[1] welcher zu den Dichtern der mittleren Komödie gehört, erhalten wir mit einigen notwendigen, aber ſich von ſelbſt ergebenden Ergänzungen eine vollkommen anſchauliche Vorſtellung dieſes Mechanismus. Danach beſteht der Kran aus einem Unterbau, welcher bis zur Höhe des Spielhauſes reicht. Mit dieſem iſt vermittelſt eines ſtarken Gelenkes der eigentliche Kranarm drehbar verkoppelt. Wird er nicht gebraucht, ſo liegt er etwa wagerecht zu dem Dache. Die ganze Maſchinerie iſt alſo den Augen des Zuſchauers entzogen. Wenn ſie in Tätigkeit tritt und der Schauſpieler, welcher aus der Luft daherſchweben ſoll, mit Stricken oder ſonſtwie an dem Kranbalken befeſtigt iſt, ſo „hebt er ſich wie ein Finger" und ſchwenkt ſich nach vorn herum, um je nach dem Erfordernis der Rolle den Schauſpieler über dem Dach in der Schwebe zu halten oder zum Spielplatz herunterzulaſſen. Dies iſt die *μηχανή*, die machina, nach welcher die dii ex machina benannt ſind. Da die Hellenen keine mittelalterlichen Hochgerichte kannten, ſo braucht man auch nicht mit Bethe zu befürchten, daß den Zuſchauern durch ſolche Erſcheinung in der Höhe die Vorſtellung erweckt wurde, als baumelten ihre Götter wie gehenkte Delinquenten am Galgen.

Man muß ſich aber alles Dekorative und Maſchinelle, auch das Ekkyklema, für jene Zeit möglichſt einfach denken. Daß ſpäter, wo die Komödie ein Straßenbild verlangte und die ſteinerne, ſäulengeſchmückte scaenae frons mit Paraſkenien[2] auf beiden Seiten eine Straße darſtellte, auch kunſtvollere Maſchinen und Dekorationen, wie z. B. die Periakten, erfunden und verwendet werden, wollen wir natürlich nicht leugnen.

Auf dieſem Schauplatze entfaltet ſich nun mit dem Augenblicke, wo der ſtereotyp gewordene Ruf des Herolds: „Führe den Chor herein" das Zeichen zum Beginn der Vorſtellung gibt, ein farbenreiches Bild von ſeltſamer Pracht. Seltſam und fremdartig für

[1] Meineke, Frgm. Com. Graec. III 106.

[2] Nach Pollux erſcheinen die Götter auf dem linken Paraſkenion.

uns erscheint, um das Charakteristische voranzustellen, ohne dabei Allbekanntes zu wiederholen, die Fußbekleidung und die Vermummung des Kopfes.

Es ist ein geistreicher Gedanke, wenn man die Entstehung des Kothurns mit der Einführung des zweiten Schauspielers in ursächlichen Zusammenhang gebracht und folgendermaßen argumentiert hat: der anfangs einzige Schauspieler hatte genügend Platz auf dem Thymelegestell, auf welchem er sich über die Choreuten heraushob. Für den zweiten war kein Raum mehr vorhanden. So setzte man denn beide Schauspieler auf Stelzen und gab ihnen gleichsam eine wandelnde Bühne unter die Füße.

Aber nun ist der Kothurn ursprünglich gar nicht so hoch; der Schuh war nur durch eine Filzsohle erhöht, und man sollte folgerichtig erwarten, bei dem späteren Spiel auf hohem Logeion, wo doch die Nötigung wegfiel, den Schauspieler über den Chor zu erheben, wäre mit der vermeintlichen Ursache auch die Folge verschwunden.[1] Aber das Gegenteil tritt ein: die Kothurne werden immer höher, bis sie die greuliche Form jener klotzartigen Gestelle erreicht haben, die uns an der bekannten Elfenbeinstatuette aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert (vortrefflich zur Anschauung gebracht bei Baumeister, Tfl. 58) und an den rohen, aber realistischen, in Etrurien gefundenen Mosaiken (bei Baumeister, Tfl. 78 und 79) so abstoßen. Wenn sich der Götter und Heroen darstellende Schauspieler vom Chor abheben sollte und mußte, so war die Regie doch nicht so arm an Mitteln, daß sie dazu der Stelzen bedurfte. Schon wirksame und unterscheidende Gruppierung vermochte neben der auszeichnenden Tracht das Nötige zu erreichen.

Der Kothurn ist ursprünglich ein Jagdstiefel. Er wie die Maske gehören zur Tracht des Dionysosgefolges, auch die Choreuten tragen ihn.

Vor allem die Maske ist eine sakrale Einrichtung, und die tragischen Aufführungen sind ja nur ein Teil des ganzen großartigen Festes, mit dem das Volk den Einzug, die „Epiphanie" des Frühlingsgottes feierte. Darum mußte der Dichter mit ihr

[1] Bilder tragischer Szenen, auf denen die Schauspieler ohne Kothurn gemalt sind, dürfen nicht irreführen, denn der Künstler ließ den häßlichen Kothurn aus ästhetischen Gründen weg.

rechnen, und darum ist sie beibehalten. Denn unleugbar brachte sie für den Schauspieler wie für den Dichter außerordentliche Unbequemlichkeiten und Nachteile mit sich. Welche Qualen mußte der Schauspieler erdulden, wenn er seine geistig wie körperlich eminent schwierige Aufgabe unter diesem aus Leinwand, später sogar aus Holz verfertigten Ungetüm zu lösen hatte, welches, von oben her über das Gesicht gezogen, den Schädel bis zum Hinterkopf und das ganze Antlitz bis an den Hals bedeckte! Gewiß offenbart sich anderseits das bewunderungswürdige Kunstgefühl des Griechen auch bei der Verwendung und Entwicklung der Maske. Ursprünglich nur männliche Züge tragend, seit Phrynichos auch mit weiblichem Ausdruck, wird ihr Leinwandstoff auf Äschylus' Anregung bemalt. Stets typisch, niemals individuell gehalten, entwickelt sie durch edle Stilisierung jene charaktervolle Zeichnung, welche sich wie von selbst als vornehmer architektonischer Schmuck in der Form von Medaillons, Eckstücken oder zu sonstiger ornamentaler Verwendung darbietet. Anschauliche Muster dieser stilisierten Gesichtsformen zeigt Baumeister unter Nr. 1943—45. Aber trotz aller ihrer Schönheit kann kein Unbefangener leugnen, daß die toten Augen und der unnatürlich weit geöffnete Mund, den man sich nur während der ganzen Aufführung vorstellen muß, das lebendige menschliche Antlitz nicht ersetzen können. Und das Schlimmste: die Maske beraubt den Schauspieler eines seiner wesentlichsten Kunstmittel, des Mienenspiels, wofür dann das im Laufe der Zeit auf das feinste ausgebildete Fingerspiel eintreten muß, ein kümmerlicher Ersatz, wie man an der oben erwähnten Elfenbeinstatuette prüfen kann.

Diese starre, nur eine einzige Ausdrucksnüance während eines Sturmes wechselnder Empfindungen und Gefühle fixierende und gewissermaßen in Stein verwandelnde Maske bereitet aber auch dem Dichter ein schweres Hindernis. Wie die großen Meister dieses zu überwinden wissen, wie sie hier Feigen von den Disteln lesen, hat Hense[1] schön nachgewiesen, doch auch gezeigt, daß in bestimmten Fällen die Maske auch gewechselt oder verändert wurde.

Ein naheliegender äußerer Vorteil ist es zunächst, daß man bei der beschränkten Zahl von zwei, dann drei Schauspielern doch

[1] In seiner S. 319 angeführten Abhandlung.

die Rollen faſt beliebig vermehren konnte. Der Zwang der Maske übt aber auch eine Wirkung auf die innerliche Arbeit des geſtaltenden Dichters. Sie beeinflußt die Prägung der Charaktere, indem ſie dieſen die denkbarſte Einheit und Geſchloſſenheit gab. Ihre Spuren bemerkt man ſelbſt in der dramatiſchen Ökonomie: die Zuſammendrängung der Handlung auf die Zeit weniger Stunden (einen Sonnenlauf, Ariſtoteles) iſt mit auf die Maske zurückzuführen. Entſprechend erfordert ſie die Ausſchließung von Handlungen, welche gewaltſame Bewegungen erfordern, und die möglichſte Vermeidung von Szenen, welche zu wechſelndem Mienenſpiel nötigen. Auch Kunſtgriffe bei unabweislicher Notwendigkeit zum Wechſel des Geſichtsausdrucks werden angewandt, ſo Rückenſtellung, Verdecken durch Statiſten, Verhüllung des Hauptes, Fußfall.

Zwei analoge Beiſpiele beweiſen beſonders ſchlagend eine poetiſche Nötigung durch die Maske. In den Eumeniden hat die greiſe Prieſterin des Apollon bis Vers 33 den Prolog mit der Gelaſſenheit geſprochen, welche ihr die Ruhe des Alters und ihr hohes Amt verleiht. Dann geht ſie in den Tempel und erblickt dort die erdentſtiegenen Scheuſale der Erinyen. Unmöglich kann der Dichter ſie mit demſelben Geſichtsausdruck zurückkehren laſſen, mit welchem ſie einen Augenblick vorher hineingeſchritten iſt. Was tut er? Er läßt ſie herauskriechen. Das entſtellte Antlitz muß ſich der Zuſchauer während des Kriechens denken. Indem ſie ſich dann aufrichtet, gewinnt ſie ihre Faſſung wieder, d. h. nun kann ſich auch die Maske wieder zeigen. Gewiß kann man ſich das Zuſammenbrechen der Greiſin durch den plötzlichen Schreck phyſiologiſch motiviert denken, denn er wirkt lähmend. Daß er aber zum Gehen unfähig macht, kommt doch ſonſt nicht vor und würde auch hier vom Dichter ſchwerlich erſonnen ſein, wenn er nicht einen andern Zweck damit verfolgt hätte. — Ebenſo kriecht auch der geblendete Polymeſtor in Euripides' Hekabe V. 1056 ff. aus dem Zelte, wobei allerdings (ſ. flg. S.) zugleich Maskenwechſel anzunehmen iſt. Die Wirkung wird in beiden Fällen ähnlich erſchütternd und grauſig geweſen ſein, wie wir ſie jetzt in Hebbels Nibelungen an uns erfahren, wenn der todwunde Siegfried auf die Bühne kriecht, den Speer Hagens im Rücken. Freilich iſt ja hier das Kriechen viel naturwahrer motiviert und die Wirkung ſo viel furchtbarer,

als wir das Opfer soeben noch in prangender Jugendschöne geschaut haben.

Auch jäher Übergang von Schmerz zur Freude, z. B. in der Anagnorisis, ermöglicht die Beibehaltung der gleichen Maske. Dennoch fühlte ein Menschen- und Bühnenkenner wie Sophokles genau, daß sich der Ausdruck des Gesichts in diesem Augenblick verändern müsse und daß der Zuschauer dies erwarten werde. Dem beugte er in der Elektra durch die feinste Motivierung vor. Auf den Freudenrausch der Heldin mahnt Orestes V. 1296 ff:

„Und wache sorglich, wenn in den Palast wir gehn,
Daß dich der Mutter nicht verrät dein heitrer Blick;
Nein, seufze, wie gebeugt durch der Trugkunde Last."

Worauf Elektra V. 1309 ff. antwortet:

„Fürchte nicht,
Sie werd' auch nur den Schimmer einer Freude sehn:
Denn in der Seel' ist festgewurzelt alter Haß,
Und auch seit ich dich schaute, strömt der Tränen Quell,
Doch jetzt aus Freude."

So erzielt die Unnatur der Maske indirekt eine schöne poetische Wirkung.

In der Regel kann es die Kunst des Dichters ermöglichen, daß die Grundstimmung von Handlung und Charakteren zu dem Ausdruck der Maske paßte. Nicht immer aber vermag er es. Mehrfach treten bei Katastrophen Veränderungen des Gesichts ein, welche im Texte angedeutet oder ausdrücklich bezeichnet werden. Nach dem Mord z. B. erscheint Klytaimestra im Agamemnon mit jenem Blutfleck auf der Stirn, nach seiner Blendung Ödipus mit leeren Augenhöhlen, aus denen ein Blutstrom über die Wangen rinnt, ebenso der bereits oben erwähnte Polymestor in der Hekabe und Polyphem im Kyklops. In allen diesen Fällen gestattet es die dramatische Ökonomie, daß der Schauspieler während der Zeit, wo er abgetreten ist, im Spielhaus eine entsprechende Veränderung oder einen vollständigen Wechsel der Maske vornehmen kann. Warum sollen wir ihn nicht annehmen? Irgend welche Schwierigkeiten der Ausführung erwachsen dabei nicht. Dagegen bleibt es zweifelhaft, ob der Umschlag der Gemütstimmung bei Nebenrollen, wie Chrysothemis und Ismene (Elektra 871 ff. Antigone 526 ff.), oder gar

bei der Amme in den Trachinierinnen (V. 871) ebenfalls durch einen Wechsel der Maske kenntlich gemacht wurde.

Jedenfalls erkennt man, daß die Vorteile der Maske gegen ihre Nachteile nicht in Betracht kommen. Und gar nicht genug können wir die heroische Leistung eines Protagonisten bewundern. Welche Fülle von äußeren und inneren Gaben mußte einen Mann zieren, wenn er an eine solche Aufgabe überhaupt herantreten wollte! Poetische Auffassung, um die Konzeptionen des Dichters zu begreifen, die spezifisch mimische Kunst, die Gestalten der Dichtung zu beleben und zu beseelen, sie nachzuschaffen in selbständiger künstlerischer Arbeit; rhythmisches Gefühl beim Rezitieren der Verse, denn der Athener hatte ein feines, empfindliches Ohr für Betonungsfehler. Der Schauspieler mußte ferner nicht nur über ein klangvolles, mächtiges Organ verfügen, wenn er einen so gewaltigen Raum, welcher wohl an 20 000 Menschen faßte, unter freiem Himmel beherrschen wollte, sondern dieses mußte auch musikalischen Wohllaut haben, denn der Schauspieler war auch Sänger zugleich. Selbst die Frauenrollen lagen in seinen Händen, denn Schauspielerinnen gab es nicht. Phänomenal mußte auch sein Gedächtnis sein: denn auf den Souffleur, diesen Stecken und Stab des modernen Mimen in drangvoll fürchterlichen Augenblicken, konnte er sich nicht verlassen — das Altertum kannte ihn nicht. Und haften auch Verse leichter als Prosa, so ist doch zu bedenken, daß der Protagonist an demselben Tage in drei unmittelbar aufeinander folgenden Stücken die Hauptrolle und bei der beschränkten Zahl des Personals meistens noch Nebenpartien zu übernehmen hatte. Ungemein mußte ihm das tragische Kostüm die lebensvolle Ausprägung der darzustellenden Gestalten, selbst die körperliche Bewegung erschweren. Denn wenn auch Pose und Aktion meist feierlich und gemessen war, so hatte der Darsteller doch auch mit raschem Wechsel der Stellung, Kniefall, Lauf, ja Sprung zu rechnen. Und dies alles auf dem Kothurn, mit ausgepolstertem Körper, in langen Schleppgewändern, unter der fürchterlichen Maske, welche den Zutritt der Luft zum Kopf abschnitt und eine erstickende Hitze erzeugte. Zur vollkommenen Lösung einer solchen Aufgabe gehörten stählerne Nerven, wie sie unser modernes Geschlecht schwerlich mehr aufweisen kann. Dem siegreichen Protagonisten auf dem Bilde

Nr. 1634 bei Baumeister ist die tiefe Erschöpfung deutlich anzusehen.

Übrigens muß unsere Bewunderung für die tragischen Dichter bis auf Äschylus noch steigen, wenn wir bedenken, daß sie auch ihre eigenen Schauspieler waren. Bekanntlich verzichtete erst Sophokles auf mimische Tätigkeit, weil er eine zu schwache Stimme hatte. Wenn aber die Söhne aus den edelsten attischen Geschlechtern es nicht unter ihrer Würde fanden, die „Bretter" zu betreten, so ist das der beste Beweis für die Achtung, welche wenigstens der Stand des Protagonisten genoß. War doch auch er ein Priester im Dienste des Gottes. Wahrlich, die Griechen tragen nicht schuld, daß der Fluch gesellschaftlicher Verfemung bis zu Ekhofs Zeiten auf dem Schauspielerstande lastete und daß seine Schatten noch heute dessen soziale Stellung umdunkeln.

Treten wir nun ein in den Raum, welchen die Menge zu füllen beginnt. Welcher Kontrast, ein Festzyklus an den großen Dionysien in Athen gegen die Aufführungen unserer Tage! Es war ja das jährliche Frühlingsfest, welches das ganze Volk feierte. Mit den Wonnen des Lenzes hält auch der Gott seinen Einzug, erwartungsvolle, freudige Erregung durchzittert die Menge der Einheimischen und Fremden, welche von weit her geeilt ist, im Zentrum hellenischen Lebens die dionysischen Tage zu genießen, in denen göttliche Lust aufschäumt, zu denen die begnadetsten Söhne der Nation ihre edelsten Gaben gespendet haben. Erwartungsvoll drängt sich das Volk auf den Sitzen im Theaterrund, welches nicht das trübe Licht blakender Lampen, sondern die Strahlen des Helios durchfluteten, über sich den Himmel von Hellas, hinter sich den Burgfelsen mit dem Bilde der schirmenden Stadtgöttin, deren ernster Blick auf ihrem Volke ruhte. Dieses aber harrte mit Ungeduld des bevorstehenden weihevollen Spieles. Beneidenswertes Geschlecht, dessen ärmster Bürger für einen Eintrittspreis von wenigen Pfennigen nur Premieren sah, abgesehen von Wiederholungen Äschyleischer Tragödien! Und diese Premieren außerdem in stattlicher Zahl und in der noch besonders aufregenden Form des Wettkampfes — diesem Volke war ja alles ein Agon! —, in dem alle Kämpfer ihre Kräfte spannen werden zu einem Werke, dessen Gelingen den Gott erfreut und sie selbst ehrt.

Einen Theaterzettel, welcher auf den Genuß vorbereitete, gibt es nicht; die im Prolog auftretenden Perſonen ſtellen ſich ſelbſt gewöhnlich in gegenſeitiger Anrede vor und erläutern den Schauplatz der Handlung. Vorher kennt man aber doch vom Proagon her den Dichter, den Protagoniſten, den Choregen, deſſen freigebiger Hand man Chor und Ausſtattung verdankt, und auch die Titel der aufzuführenden Tragödien.

Wie nun die Vorſtellung eröffnet wurde, wie die bekränzten, prächtig koſtümierten Chöre tanzten, wie die Schauſpieler, was das Epos von Göttern und Menſchen aus grauer Vorzeit nur erzählte, in lebendiger, greifbarer Wirklichkeit darſtellten, wie eine erſchütternde Handlung die Gemüter ergriff, denen fromm geglaubte Tatſache war, was ſich da vor ihnen abſpielte, wie bei wirkungsvollen Stellen oder am Schluß toſender Beifall erbrauſte — das alles ſich auszumalen überlaſſen wir der Phantaſie des günſtigen Leſers, welcher dieſen Blättern bis hierher mit Geduld gefolgt iſt.

Register.

	Seite
Acheloos, Flußgott, Freier Deianeiras	223 ff. 394
Adraſtos, König von Argos	62 ff.
Agamemnon	
in der Ilias	134
Charakter bei Sophokles	362 ff.
Agatharchos, Maler	494
Agrionien, Dionyſosfeſt	58
Aigiſthos	
in der Atridenſage	135 ff.
Charakter bei Sophokles	333 ff.
Ajas	
der Aiakide, doriſch	170
in der Aithiopis	168
bei Äſchylus	174 f.
Charakteriſtik	337 f.
Etymologie des Namens	171
bei Homer	168
in der Kleinen Ilias	169
bei Pindar	171
der Salaminier	172
Tragödie des Sophokles	175 ff.
Ajanteum in der Troas	168
Aktor in der Philoktetſage	205
Alkmaion, Muttermörder, doriſch	147
Alypios, Tabellen	477
Amphiaraos	62 ff.
Amyklä, Schauplatz der Atridenſage	143
Anachronismus in der Elektra	160
Anagnoriſis ſ. Erkennung	
Anapäſtiſcher Dimeter als rezitativiſches Versmaß	465 ff.
Antigone	
in Äſchylus' Sieben	87 f.
Charakter	291 ff.
Etymologie des Namens	89
im Öd. auf Kol.	115 ff. 123 f. 129
Tragödie des Sophokles	86 ff.
Antiphanes, Komiker	500
Areion, Roß des Adraſtos	64
Areopagfelſen als Grabſtätte des Ödipus	111
Argeia, Gemahlin des Polyneikes, in der Ödipusſage	53
Arkadien, Urſprungsland des Satyrkults	426
Arktinos von Milet, Dichter der Aithiopis	168
Arſinoe, Amme des Oreſtes	143
Äſchylus	
Ajastrilogie	174 ff.
Choephoren, Inhalt u. Bau	150 ff.
Eleuſinier	97, 111 f. 147 ff.
Kunſtcharakter	27 ff.
Labdakidentetralogie	65
ihre Idee	66
ihre Didaskalie	87
Prometheus, ſzeniſche Probleme	495 ff.
Aſtydamas, jüngerer Tragiker	490
Dichter eines Ajas	184

	Seite
Ästhetische Würdigung	
des Kön. Öd.	76 ff.
der Antigone	97 ff.
des Öd. auf Kol.	122 ff.
der Elektra	156 ff.
des Ajas	182 ff.
des Philoktet	216 ff.
der Trachinierinnen	236 ff.
Athen	
in der Pentekontaetie	6 f.
polit. Verh. z. Theben im Öd. auf Kol.	126
Gastfreundlichkeit	286
Athenäus, Urteil über die Techn. d. S.	34
Athene im Ajas	370 ff.
Ätol. Sagen	222 ff.
Atridensage	134 ff.
Fortbildung durch die Dorer	137 ff.
Bildliche Darstellungen	140 ff.
Fabel des dor. Gedichts	144 f.
Aufführungszeit s. Zeitbestimmung	
Autolykos	226
Bilder	45 f.
Blutrache in d. Atridens.	137, 145 ff.
Blutszenen auf d. Bühne b. d. Griechen vermieden	162
Bote, Korinthischer im Kön. Öd.	419 f.
Bote, in den Trach.	420
Bote, in der Antig.	421
Burleske Szenen, Zweck	104
Bühne des Dionysosth.,	
Wandlungen	498
des Lykurgos	489 f.
Vitruvs	487 f.
Bühnengesang in der att. Trag. u. bei Soph.	455 f.
Bühnengesänge und Chorl. unter Mitwirkung d. Schauspielers	457 f.
Charaktere, tragische,	
Soph. ihr Schöpfer	40
Wesen	41 ff.
Charakter durch d. Handlung bedingt: Beispiel	99 ff.
Charaktereigenschaften eines trag. Helden	346, 381
Charis als Grundzug des Dichters	47
Chataubrun	217
Chor, tragischer,	
in d. att. Trag., allgem. Charakter	431 ff.
Entstehung a. d. Satyrtanz	
Funktion	469
Schlegels und Schillers Theorie, Kritik	432 f.
tragischer, bei Soph.	434 ff.
Stellung zu Handlung u. Personen	437 ff.
Chorführer, Funktion	468 ff.
Chorlieder der Antigone, Verhältnis zur Handlung	109 f.
ästhet. Würdigung	441 ff.
des Kön. Öd. desgl.	451 ff.
Chryse, Nymphe in d. Philoktetsage	205
Chrysothemis, Charakter	308 ff.
Damasistratos, Fürst von Platää	56
Danae in d. Antigone	450
Deianeira	
im Epos	222 ff.
Kritik der Deianeirasage	224 f.
bei Soph.	237 ff.
Charakteristik	393 ff.
Dekorationsmalerei s. Skenographie	
Demeter Herkynnas	58
Dion Chrysost. Essais über Philoktet	201 ff.

	Seite
Dionyſ. Künſtler	17
Dionyſoskult in Attika	427 ff.
Dirke, Bach	109
Dochmien	466
Dorer, ihre Einwirkung auf die Atridenſage	137 ff.
die Ajasſage	170 ff.
Drama, ſ. auch Trag. attiſches, Stoffgebiet	33
Dramatiſche Anſätze in Epos u. Sage	429
Dramenproduktion im 5. Jahrhundert	30
Dramentitel	435
Ekkyklema im Ajas	190 ff.
im Agamemnon	494
Elektra erſtes Vorkommen, Weſen	140 f.
Tragödie d. Soph.	152 ff.
Tragödie des Euripides, Zweck	163 f.
Charakter in Äſchyl. Choeph.	152, 319
bei Soph.	312 ff.
bei Eurip.	316 f.
Emporosſzene im Philoktet	217 f.
Epikaſte	54 ff.
Epodos	462
Epos als Quelle des Dramatikers	182 ff.
Eriboia (Periboia) Mutter d. Ajas	170
Erinys des Öd.	67
Erinyen (Eumeniden) Sitz	112 ff.
bei Äſchyl.	148
Eriphyle	62 f.
Erkennung (Anagnoriſis) als tragiſches Kunſtmittel bei Soph.	36 f.
im Kön. Öd.	81
in der Elektra	160 ff.
Eros bei Soph.	449
in Eurip. Hippol.	450
Eteokles im Epos	61
in Äſchylus' Sieben	67
Euenos	224
Eunomos, Mundſchenk	224
Eurydike, Gemahlin Kreons	101, 107 f.
Euryſakes, Sohn d. Ajas	173
in Soph. Ajas	347 f.
attiſcher Heros	173
Drama d. Soph.	185
Eurytos	225 ff.
Fabel des Kön. Öd.	69
der Antigone	90
des Öd. auf Kol.	113 f.
des Ajas	176
des Philoktet	210
der Trachinierinnen	232
Flöte, Begleitinſtrument des trag. Chors	471 f.
Flugmaſchine	495
Fluch i. d. Labdakidenſage	61, 67, 448
Frau, Stellung im 5. Jahrh.	13
Geſamtcharakter d. att. Trag. als Kunſtwerk	478 f.
Geſang d. Schauſp. i. d. att. Trag.	455 f.
bei Soph.	454 ff.
Geſang der Virtuoſen, Wirkung auf d. Kompoſ. v. Chorliedern	126 f.
Glykoneen	466
Goethe Heilung Oreſts	149
Nauſikaa	182 ff.
Reminiszenz aus Öd. auf Kol. in d. Nat. Tochter	262 f.

	Seite
Götter, ihr Weſen	18 f.
Götterwelt in den Dramen d. S.	20 f.
Greis in d. Trach.	242 f.
Haimon	
im Epos	86 f.
in d. Antigone	91 ff.
Charakter	280 ff.
Harmonia, Gemahlin d. Kadmos	62
Helena bei Steſichoros	139
Hera Teleia	55
Herakles	
Weſen	404 ff.
bei Pindar	408
im Hades	223
in der Deianeiraſage	223 ff.
im Philoktet	412
in d. Trach.	237 ff.
Charakter dort	409 ff.
in Eurip. Herakl.	408 f.
Hermes Nomios in Verbindung mit Satyrn	427
Herodot, Verhältnis zu Soph.	17
Heſiod zur Atridenſage	138
Hexameter, daktyliſcher in der Tragödie	466 f.
Hiſtoriſches Drama, Grund ſeiner Ablehnung	33
Homer, Einfluß auf Soph.	9
Idee	
des Kön. Öd.	78
der Antigone	98 f.
der Elektra	156 f. 321
des Philoktet	216
der Trachinierinnen	238
Ilias, Quelle der Atridenſage	134
Jokaſte	56, 72 ff.
Charakter	304 ff.
Jole, Tochter des Eurytos	226 ff.
indirekte Charakteriſtik	399
in Eurip. Hippolytos	230
Jon von Chios	10
Freund des Soph.	17
Epiſode aus Soph. Leben	14
zur Ödipusſage	87
Jophon, Sohn des Soph.	13, 112
Iphigenie, Tochter Agamemnons	138
Iphitos, Sohn des Eurytos	226 ff.
Ironie, tragiſche	36
ihr Weſen	79 f.
im Kön. Öd.	180 f.
Ismene	
im Epos	86
in der Antigone	91 ff.
im Öd. auf Kol.	115 ff. 123 f.
Charakter	308 ff.
Ismenos, Bach	64, 109
Iſtros	17
Kapaneus	62 ff. 443 f.
Kaſſandra	
in der Odyſſee	136
in der doriſchen Atridenſage	144
Kenaion	227 ff.
Keyx, König von Trachis	224
Kithairon, Ort der Ödipusſage	55 f.
Kleopatra, Boreade	450
Klytaimeſtra	
bei Homer	135 f.
Charakter bei Äſchylus	328 f.
„ bei Soph.	330 ff.
„ bei Euripides	329 f.
Kolonos	8, 10, 111, 130
Kontraſt als tragiſches Kompoſitionsmittel	37 f. 453
Kordax	471
Korinth, an die Stelle von Sikyon in der Ödipusſage tretend	60 f.

	Seite
Kothurn	502 f.
Kran als bühnentechnisches Hilfsmittel	500 f.
Kreon	
im Kön. Öd.	70 f.
in der Antigone	92 ff.
im Öd. auf Kol. 117 ff.	129
Charakteristik	266 ff.
Kreophylos von Samos, Dichter des Epos „die Eroberung Oichalias"	229
Kyprien	
Quelle der Atridensage	138
Laios in der Ödipodie	54
Lampros	8
Laodamas, Sohn des Eteokles	87
Laodameia, Amme des Oresies	144
Laphystion, Berg	58
Lemnos im Philoktet	376
Lemnisches Feuer	376
Lesches von Lesbos, Dichter der Kleinen Ilias	169
Lichas 227,	230
Charakter	415 ff.
Liebe, antike Auffassung der Geschlechtsliebe	105
Logaöden, in der Tragödie	466
Lykurgos, König	450
Maion	
Haimonide bei Homer	87
Sohn Haimons u. Antigones bei Eurip.	87
Maschalismos	146
Maske	
ihr Einfluß auf Charakteristik u. Handlung 34,	319, 503 f.
Wesen, Vorteile u. Nachteile	502 ff.
Maskenwechsel	505
Megareus, Sohn Kreons	90
Mekisteus	62
Melampos	282
Melanippos	64
Meleager	223
Menelaos, Charakter b. Soph.	361 ff.
Menoikeus, Sohn Kreons	90
Merope	55
Metaphern b. Soph. 45 ff.	444 ff.
Monolog im attischen u. modernen Drama	188 ff.
Mosychlos, Vulkan auf Lemnos 210,	376
Motivierung, dramatische	38 f.
Mängel der Motivierung	158 ff.
218 f.	240 ff.
Musik	
Wesen	472 f.
Unterschied griechischer u. moderner Musik	475 f.
Gegensatz griechischer u. moderner Tonempfindung	478
Mendelssohns Musik zur Antigone, Kritik	474 f.
Reste altgriechischer Tonkunst	477
Aufschwung im 5. Jahrh. u. Einwirkung auf die Tragödie	456
psychologische Begründung für den Gesang des trag. Helden	454 f.
Naturanschauung u. Naturphantasie, antike 43 f.	130, 377, 446
Nausikaa, Drama des Soph.	8, 183 Anm. 493
Neoptolemos im Epos u. im Philoktet	388 ff.
Nessos, Kentaur	224 ff.
Nikolaos von Damaskos Version der Ödipussage	58
Odysseus, Charakter b. Soph.	355 ff.
Odyssee, Quelle der Atridensage	135 f.

	Seite
Ödipodie, Epos	54 f.
Ödipus	
im Epos	53 ff.
bei Äschylus u. Soph.	65 ff.
Kön. Öd., Tragödie des Soph.	65 ff.
Öd. auf Kol., Tragödie des Soph.	110 ff.
Entrückung	130 f.
Charakteristik	251 ff.
Zeitansatz der Sage	53
Oichalia 226,	229
Oineus im Epos	222 ff.
Okeanos, Wesen	225
Olymp als Götterſitz b. Soph.	448
Omphale 227,	229
Orakel als Kunſtmittel	35 f.
im Kön. Öd.	83 f.
im Öd. auf Kol.	123
in den Trach.	240
Orcheſtra	
älteſte, des Dionyſostheaters	491 f.
jetzige	492
Oreſtes	
in der Odyſſee	135 f.
in der doriſchen Sage	140 ff.
Heilung im doriſchen Gedicht	145
Heilung bei Äſchylus	148
„ bei Goethe	149
Charakter in den Choephoren	152
Charakter bei Soph.	335
Erkennungszeichen	150
Oreſtie des Äſchylus	147
Paraſkenien	
Grundbedeutung u. Zweck	489, 499
ſpätere Paraſkenien	501
Parthenopaios	62
Pädagog in der Elektra	418 f.
Peiſiſtratos, Bedeutung für die Entwicklung der Ajasſage	172 f.
Pelops 134,	138
Periboia, Mutter des Ajas	170
Perikles, Verhältnis zu Soph.	10
Periklymenos, Geliebter Ismenes	86
Phanoteus, Phoker	153
Philaios, Sohn des Ajas	173
Philoktet	
in der Ilias	193 f.
„ „ Odyſſee	195
„ „ kyklischen Dichtung	195 ff.
bei Quintus von Smyrna	197 ff.
bei Soph.	208 ff.
Charakter	374 ff.
Potniä in der Ödipusſage	55 ff.
Pylades im Epos	138
bei Äſchylus	150 f.
bei Soph.	157
Quellen zur Erkenntnis der Fortbildung der Atridenſage bei den Dorern	137 ff.
Realiſtik	
im Kön. Öd.	85
in der Antigone	107
Rezitativ in der Tragödie	465
Weſen	468
Salaminierinnen, Tragödie des Äſchylus	175
Satyr, Satyrtanz	425 ff.
Satyrdrama	425
Schauſpieler	
Funktion	454
Leiſtung, ſoziale Stellung u. Schätzung b. d. Griechen	506 f.
Zahl im Öd. auf Kol.	128
Schnelligkeit, ideale, der Handlung 108,	238 f.
Schuld, tragiſche, ihr Weſen und ihre Arten	298 ff.

Seite

Schuldfrage des Ödipus 258 ff.
der Antigone 298 ff.
Setzstücke 500
Sikinnis 471
Sikyon
in der Ödipussage 55 ff.
Pflegerin der Satyrtänze 427
hier Verbindung der Satyrn mit Dionysos 427
Silene, Wesen 427 f.
Skeniker 490
Skenographie (Dekorationsmalerei) 494
Sklaverei, Wirkung auf den Menschen u. die Charaktere 352 f. 367 f. 417 f.
Sophokles
erstes Auftreten 9
Beziehungen zu Äschylus u. Euripides 16, 28
Charakter 16
Frömmigkeit 18 f.
Gedanken über die letzten Dinge 26
Heimatliebe 12, 130
Jugend 6
Knabenliebe 14 f.
Kultstifter 21
Lebensphilosophie 23 ff.
Orakelglaube 23
Pferdefreund 10
Reformator des Theaterwesens 30 f.
Schöpfer des Schauspielerstandes 32
Staatsmann 9 ff.
Weltanschauung 21 ff.
Sophokles, Enkel des Dichters 13, 112
Sphinx 59
Sprache u. Sprachmittel d. Soph. 43 ff.

Seite

Stesichoros von Himera, seine Einwirkung auf die Mythenbildung 138 ff.
auf die Orestie 139 f. 142 f.
Erfinder des Epodos 462
Strophios
bei Pindar 143 f.
bei Äschylus 150
Syzygie 446
Szenenwechsel
im Ajas 191 f.
in der Orestie 495
Szenerie
bei Äschylus u. Soph. 38, 493 ff.
des Ajas 191 f.
des Philoktet 220

Talthybios in der Orestessage 140 ff.
Tanz des tragischen Chors 469 f. 471
Technik, dramatische d. Soph. 33 ff.
Teiresias 58
im Kön. Öd. 71
in der Antigone 95
Charakteristik 282 ff.
Tekmessa 366 ff.
Telamon, König von Salamis, dorisch 170
Name und Wesen 173
Tendenz, politische, Spuren bei Soph. 362
Terpander von Lesbos 475
Tetrameter, trochäischer, in der Tragödie 466
Teukros, Bruder des Ajas, bei Äschylus 175
bei Sophokles 185 ff.
Charakteristik 351 ff.
Thamyras 8
Theater, griechisches, Bild des Dionysostheaters im 5. Jahrhundert 499 f.